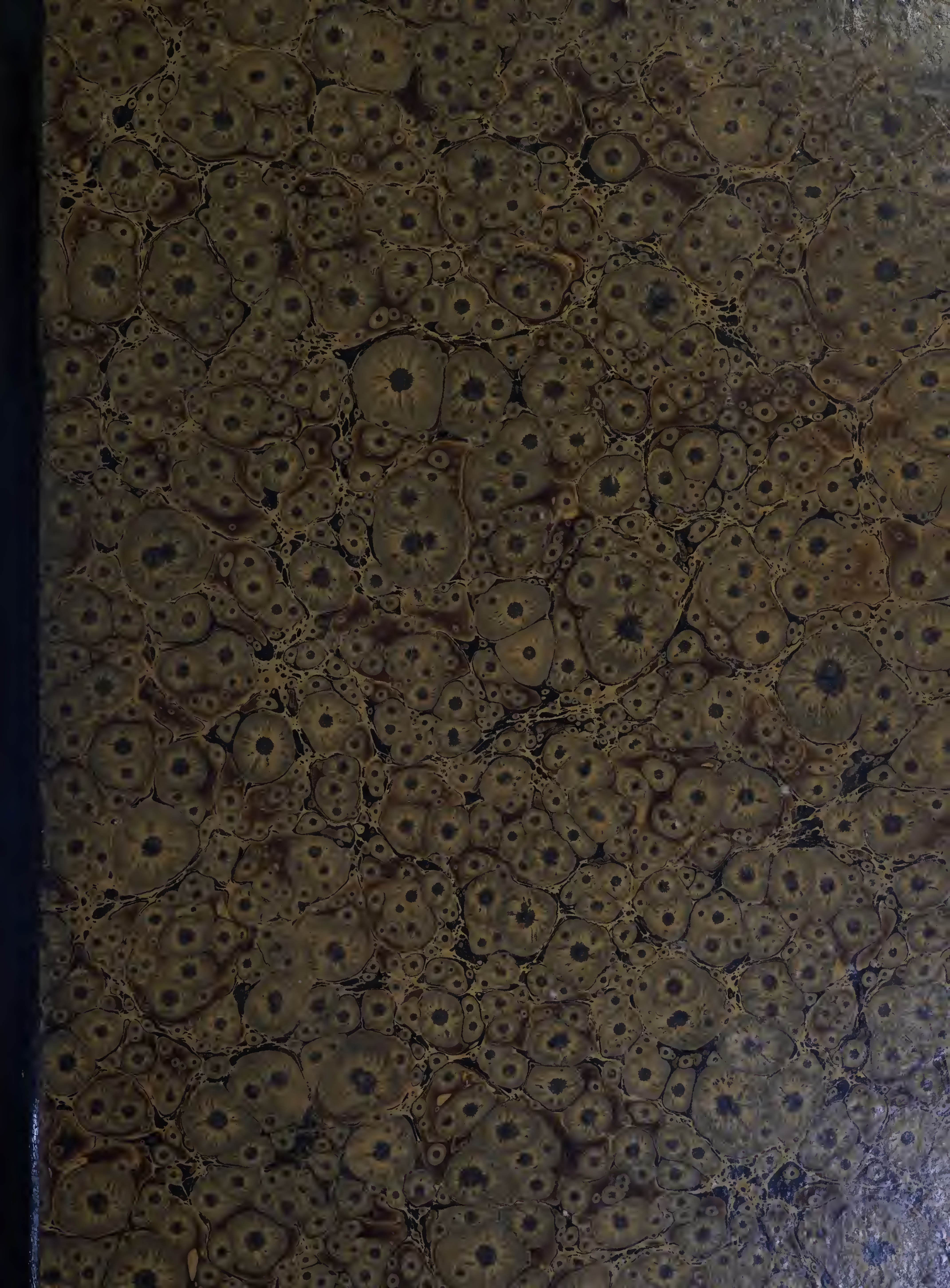






LA RENAISSANCE

CHRONIQUE

DES ARTS ET DE LA LITTÉRATURE.

PUBLIÉE

PAR L'ASSOCIATION NATIONALE POUR FAVORISER LES ARTS EN BELGIQUE.

TOME QUINZIÈME.



BRUXELLES,

IMPRIMERIE ET LITHOGRAPHIE DES BEAUX-ARTS,

GALERIES SAINT-HUBERT, PASSAGE DU PRINCE, 10.

—

1853-1854.

LA RENAISSANCE ILLUSTRÉE,

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA LITTÉRATURE. — IIe ANNÉE.

BIOGRAPHIE GÉNÉRALE

DES ARTISTES BELGES

aux XVIIIe et XIXe siècles.

Un travail de cette nature manquait à l'histoire de la Belgique; nous sommes heureux de voir des éditeurs entreprendre une œuvre aussi utile à notre époque. Avant la publication du livre, dont les premières livraisons sont en ce moment sous presse, ils ont bien voulu nous communiquer le prospectus et l'introduction de cet ouvrage important qui, nous en sommes sûr, trouvera sa place dans toutes les bibliothèques du pays et rencontrera des sympathies.

On ne peut pas être indifférent à ce qui touche aux artistes. L'amour propre national est engagé d'un côté, et la curiosité publique sera si vivement piquée de l'autre, qu'il est impossible que l'on ne fasse pas à ce livre un succès mérité. D'ailleurs la biographie des artistes n'est-elle pas égale en intérêt aux romans les plus intéressants? — Quoi de plus accidenté, de plus imprévu que cette lutte incessante de l'artiste avec la fortune et l'adversité. Que de révélations inconnues ne doit-on pas attendre d'une publication de ce genre? Nous croyons que le but sera largement rempli. En voyant le nom des collaborateurs qui ont pris part à ce travail considérable on comprend qu'il y a là une garantie de fidélité historique que l'on ne rencontre pas toujours dans les publications modernes, fruit de la précipitation et de la spéculation. Ici ce n'est pas le cas: huit années de laborieuses recherches ont mis l'éditeur à même de se procurer bon nombre de matériaux que l'argent seul ne suffirait pas à trouver. Le plan du livre, taillé d'ailleurs sur un patron complètement neuf, nous paraît mériter l'attention de tous les connaisseurs et de tous les artistes.

Nous reviendrons sur cet ouvrage auquel nous emprunterons souvent de bonnes pages. Pour aujourd'hui nous nous bornons à donner un avant goût du travail en publiant l'avertissement des éditeurs et la préface qui est une introduction complète à l'histoire de l'art au XVIIIe et au XIXe siècle.

AVERTISSEMENT DES ÉDITEURS.

> « [illegible] »
>
> [illegible]
>
> « [illegible] »
>
> [illegible]

L'histoire de l'art en Belgique est encore à écrire. Celle de ses artistes n'est pas plus avancée. Il est donc grandement temps de s'en occuper, si nous ne voulons passer pour un peuple parfaitement indifférent au souvenir de nos gloires nationales.

On a fait, il est vrai, quelques tentatives isolées; mais presque toutes sont restées sans résultat, et l'on est seulement parvenu à acquérir une certitude : c'est que nous possédons une quantité d'œuvres de toute nature dont nous ne connaissons ni l'origine ni la valeur. Nous ignorons même jusqu'au nom des artistes qui les ont produites. Cette [illegible] surprendre notre siècle; et, quand on songe au développement considérable que les arts ont pris dans notre pays depuis le commencement du XIXe, à la position que ses artistes ont conquise, aux monuments que nous avons élevés, au rang distingué que notre école occupe parmi les autres écoles, on est surpris de la faiblesse des efforts tentés pour élever la partie historique au niveau de la partie artistique. Les esprits d'élite ont compris cette lacune, et M. Fétis, directeur de la classe des beaux-arts à l'Académie royale de Belgique, s'exprimait ainsi, dans la séance solennelle et publique du 23 septembre 1852 :

« L'histoire de l'art en Belgique, de ses développements, de ses transformations et de ses vicissitudes, celle des artistes, de leurs études, de leurs travaux [illegible] cette histoire, dis-je, a été considérée par la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique comme le travail le plus important et le plus utile qu'elle pût entreprendre au point de vue de l'instruction de tous et de la gloire de la patrie (1). »

Ce n'est pas là, néanmoins, ce qui nous a donné l'idée de cette publication, car depuis huit ans nous y travaillons sans relâche. [illegible] le moment est venu de mettre notre œuvre à exécution. Le temps marche toujours, et plus nous nous attendons, plus ce travail devient difficile à commencer. [illegible]

Jetons d'abord un coup d'œil rapide sur les publications qui ont été faites depuis une trentaine d'années, afin de constater la nécessité de construire un monument plus vaste, plus durable, plus en harmonie avec les besoins de notre époque. On le-

(1) Séance publique du 23 septembre 1852. Bulletins de l'Académie, t. XIX, [illegible]

tre civilisation, surtout plus en rapport avec notre position comme peuple, comme nation marchant à son rang entre les autres nations.

Sous l'ancien gouvernement hollandais, très-peu de publications sur les arts ont obtenu quelque succès; pourtant bien des efforts avaient été tentés. On fit à cette époque des dépenses considérables pour ressusciter l'art oublié des Vosterman, des Bolswert, des Pontius, des Edelinck; mais on ne put y parvenir (*). Cet honneur était réservé à la Belgique régénérée.

Parmi les œuvres écloses pendant la période hollandaise, nous ne connaissons que l'ouvrage de Liévin de Bast qui soit digne d'être signalé. C'est une analyse, sans critique aucune il est vrai, des ouvrages exposés au salon de Gand en 1820; mais, bien que ce travail ait un caractère presque exclusivement local, on y trouve cependant des renseignements intéressants à plus d'un titre.

En 1835, M. Auguste Voisin voulut continuer, dans ses *Annales de l'École flamande*, ce que son concitoyen avait si bien commencé. Malheureusement la politique occupait encore trop de place dans les esprits. On ne comprit pas l'importance nationale d'une telle entreprise, et trois livraisons seulement de cet ouvrage ont paru.

Wahlen, dans sa *Nouvelle biographie* et dans le *Dictionnaire de la conversation*, ne donne que des notices fort incomplètes et fort écourtées.

M. Alvin, aujourd'hui Conservateur de la Bibliothèque royale, publia, en 1836, un *Compte-rendu de l'exposition de Bruxelles*, où se trouvent disséminées quelques notes précieuses.

M. Vandermaelen édita en 1837 un volume in-8°, intitulé : *Dictionnaire des hommes de lettres, des savants et des artistes de la Belgique*. Trois ou quatre lignes sont consacrées à chaque individualité; le caractère historique manque complétement. Il en est de même de l'ouvrage de Balkema imprimé à Gand, et des notices publiées par la *Société des Beaux-Arts* de Bruxelles pour les *Artistes contemporains* de Baugniet.

M. Van Hasselt a écrit en 1839, sur le *Salon de Bruxelles*, des pages remarquables, où une critique éclairée se mêle à des considérations sur l'art, pleines de justesse et d'élévation.

M. Delepierre, en 1840, a esquissé, de son côté, quelques portraits d'*Artistes brugeois*, où le talent ne manque certainement pas, mais qui n'offrent que très-peu d'intérêt.

En 1842, Immerzeel a publié en Hollande trois volumes que l'on peut consulter avec fruit, bien qu'ils nous reportent à douze ans en arrière et que l'achèvement de cet ouvrage ait été laissé aux héritiers de l'auteur qui s'avouent eux-mêmes incompétents pour le compléter.

M. Adolphe Siret a fait, en 1845, un travail très-curieux, très-consciencieux dans son *Dictionnaire des Peintres de toutes les écoles;* mais c'est de la statistique pure : on n'y trouve guère que des dates. M. Siret, après tout, n'a pas cherché autre chose, il le dit lui-même : « *Nous n'avons voulu que poser les premiers jalons de l'histoire de l'art moderne pour l'avenir.* »

Enfin, dans la *Biographie liégeoise* de M. de Becdelièvre, dans les *Lectures* de M. Goethals, dans les travaux historiques du baron de Reiffenberg, dans les *Annuaires* de M. Quetelet, dans les travaux spéciaux de M. Ed. Fétis, ainsi que dans une multitude de publications locales, telles que le *Messager des sciences* de Gand, la *Revue belge*, l'ancienne *Revue de Bruxelles*, l'*Artiste*, la *Renaissance*, la *Revue de Belgique*, etc., on trouve une très-grande quantité de notes éparses, diffuses, incomplètes, le plus souvent inexactes, concordant mal ou ne se rapportant pas. De sorte que c'est un chaos à débrouiller.

Tous ces efforts cependant sont louables, on doit le reconnaître; mais ils sont insuffisants; et, même en les réunissant, on ne parviendrait pas à constituer un corps d'ouvrage digne d'un pays aussi éminemment artistique que l'est la Belgique.

(*) *Exposé administratif de la province de Brabant* pour l'année 1846, p. 293.

C'est ce qui nous a déterminés à entreprendre un grand travail d'ensemble qui puisse présenter un intérêt général, varié, puissant, historique.

Nous venons donc offrir au public la Biographie, non-seulement de nos artistes peintres, statuaires, graveurs, architectes, dessinateurs, etc., au XVIIIe et au XIXe siècle, mais encore celle de tous les amateurs, collectionneurs, protecteurs, qui, par leur influence, par leur action personnelle et par leur position sociale, ont contribué au glorieux mouvement qui s'est opéré dans le pays, surtout depuis 1830. Nous ferons également l'histoire de toutes nos académies, écoles, cercles et fondations artistiques.

Descamps, homme de pratique et de bonne volonté, qui vers 1750 écrivait la *Vie des peintres flamands et hollandais*, a fermé son livre à la fin du XVIIe siècle; le nôtre s'ouvre précisément au commencement du XVIIIe, en 1701, et il se fermera en 1853. Ce sera donc une période de cent cinquante années que nous aurons parcourue dans l'histoire générale de l'art. Il nous a semblé utile, à tous les points de vue, de faire connaître à notre génération les œuvres de tous ses artistes; de l'initier à leur vie laborieuse, à leurs luttes incessantes, à leurs déceptions, à leurs espérances, à leurs joies, à leurs triomphes; en un mot, de lui apprendre par quelles rudes épreuves il leur a fallu passer, pour arriver à cette chose tant enviée que l'on appelle la célébrité.

Nous avons dû, pour cela, faire violence à beaucoup de timidités, vaincre beaucoup d'amours-propres; nous avons dû nous enquérir du passé pour mieux apprécier le présent, interroger l'homme fait et le vieillard, pénétrer dans la vie intime de l'atelier, sans escalader la vie murée de la famille, et surtout nous faire anecdotiques le plus possible, afin d'éviter la pitoyable aridité de ces statistiques où l'on ne rencontre que des dates. — Pour nous, l'anecdote est le côté chatoyant de la biographie, elle est l'âme de l'histoire; car, sous son apparence de frivolité, elle fait souvent beaucoup mieux connaître l'homme et ses œuvres, que les plus larges commentaires de la critique.

Afin de donner à notre travail tout l'intérêt qu'il doit avoir, nous avons abordé les questions d'art et de critique; nous avons discuté les théories, commenté, analysé, combattu les hérésies; nous avons suivi la marche de nos différentes écoles à travers les vicissitudes de la politique qui les ruinent, ou les extravagances des systèmes qui les perdent; nous avons indiqué leur point de départ, leur temps d'arrêt, leurs transformations successives; enfin, nous avons essayé, pour donner un caractère spécial à notre œuvre, d'apprécier le talent, la manière, le cachet particulier, la physionomie de l'artiste, afin de mieux faire connaître les personnalités que nous avions à représenter.

« *Un livre sans critique est un livre inutile,* »

a dit je ne sais plus quel poëte. Là, en effet, était le côté sérieux et difficile, surtout en ce qui concerne les individualités vivantes. Les hommes, en général, et les artistes, en particulier, n'aiment pas que l'on discute leur talent : nous nous sommes efforcés d'allier l'indépendance et la loyauté de la critique à la sévère impartialité de l'historien. Il y a des faits sur lesquels tout le monde est d'accord, mais qu'il est bon de constater pour les historiens de l'avenir. Nous avons donc discuté froidement, sincèrement, sans amertume comme sans passion et surtout sans parti pris de dénigrement. Trop de frelons bourdonnent déjà autour de la ruche de l'art, pour que nous voulions en grossir le nombre ou en augmenter le bruit.

Nous nous sommes attachés à mettre en relief toutes les

branches de l'art, parce qu'il nous a semblé qu'elles ont entre elles une connexité telle, qu'il est impossible d'en négliger aucune. Plus l'art est varié dans ses formes, plus notre œuvre aussi le sera dans ses détails.

Nous avons cru utile d'ajouter un grand nombre de portraits originaux, dont l'exécution elle-même est excessivement variée; les uns sur acier, les autres sur cuivre, d'autres sur pierre, et enfin quelques-uns sur bois.—La plupart sont dessinés par les artistes eux-mêmes, ce qui en doublera le mérite, et ils seront gravés par les hommes les plus distingués du pays. Il suffira de citer les frères Brown pour la gravure sur bois; Desvachez, Onghéna, Morelli, Flameng, etc., pour la taille-douce; Schubert, Baugniet et Billoin pour la lithographie.

Nous avons dressé le catalogue, aussi exact que possible, des œuvres de nos artistes; nous avons indiqué les endroits où elles se trouvent, le prix qu'elles ont été payées, quand nous avons pu le savoir; les fluctuations qu'elles ont subies dans les ventes publiques et enfin, pour éviter la confusion dans l'avenir et faciliter les études dans le présent, nous avons donné le *fac-simile* d'un très-grand nombre de signatures, de cachets et de monogrammes.

Nous avons fait, même, beaucoup de recherches sur les eaux-fortes gravées par les peintres, travaux peu connus et dont les épreuves ne sont pas dans le commerce. Aucun fait n'est insignifiant en histoire, et tel qui paraît aujourd'hui d'une grande puérilité, peut devenir demain un inappréciable document historique.

Ainsi, rien ne sera plus facile, désormais, que de suivre la carrière d'un artiste, non-seulement depuis ses débuts, mais depuis sa naissance. Nous vous le montrerons aux prises avec la misère, la faim, les privations de toute nature; luttant entre la volonté paternelle et une vocation irrésistible; puis, sorti de là vainqueur et arrivé au but qu'il a cherché, nous vous conduirons devant les œuvres qu'il a produites, les médailles qu'il a conquises, les succès et les triomphes qu'il a obtenus, de sorte que l'on pourra sans difficulté relier le passé au présent.

Ce sera là, nous pouvons le dire sans trop de présomption, un immense service que nous aurons rendu à la génération contemporaine. Ce sera un jalon placé sur la route de l'art, pour indiquer aux investigateurs futurs le chemin qu'ils devront parcourir; ce sera une source féconde où l'artiste, le savant, l'historien, viendront un jour puiser des renseignements, des faits et des révélations historiques. Nous estimons, par ces motifs, que cet ouvrage sera indispensable à tous les savants, à tous les artistes, à toutes les bibliothèques.

Ce travail considérable qui ne contiendra pas moins de seize à dix-huit cents biographies formera onze volumes in-octavo.

Puissent nos efforts mériter les encouragements et les sympathies du public intelligent; nous nous croirons amplement dédommagés de huit années de laborieuses recherches, si nous pouvons parvenir à ce résultat. J. A. L.

INTRODUCTION.

Longtemps on a cru, — et cette opinion, qui prévaut en France surtout, est loin encore d'être entièrement déracinée même en Belgique, — que l'histoire des maîtres de l'École flamande de peinture est irrévocablement écrite depuis que, voilà plus d'un siècle, Descamps publia le livre intitulé : *Vies de peintres flamands, hollandois et allemands*. Cependant il s'en faut de beaucoup qu'il en soit ainsi.

En effet, ce travail se compose d'éléments recueillis pour ainsi dire au hasard et sans critique dans les biographes hollandais et flamands, dans le *Schilder-boeck* de Karel Van Mander, dans le *Schouburgh* d'Arnold Houbraken, dans les écrits de Van Gool, de Corneille de Bie, de Sandrart et de Campo Weyerman. Très-souvent les matériaux mis en œuvre par Descamps, et puisés par lui à des sources parfois opposées, se contrarient ou se contredisent réciproquement, parce que l'auteur, — qui travaillait en quelque sorte en courant et qui ramassait indistinctement ici une vérité, là une erreur, ailleurs un renseignement équivoque ou douteux ou une anecdote apocryphe,—n'a pas pris la peine ou n'a pas eu l'esprit de les mettre en rapport, de les contrôler l'un par l'autre, de les peser, de les juger, de les coordonner et d'en former un ensemble. Ajoutez que, peu versé dans la connaissance des idiomes germaniques ou les ignorant entièrement, il a dû souvent s'en rapporter à des traductions verbales et défectueuses des écrivains qu'il mettait à profit et se fier par conséquent à des notes peu exactes. En outre, séduit plus d'une fois par des traditions orales, il lui est fréquemment arrivé d'admettre comme vrais des épisodes formulés par l'imagination populaire et des faits accrédités par des passions envieuses ou dénaturés par le temps, ce poëte souvent si frauduleux. Enfin, les indications qu'il fournit sur les productions de nos peintres anciens et sur les collections particulières ou sur les établissements religieux où elles étaient placées à l'époque de la publication de son livre, n'ont plus aucune valeur aujourd'hui, ces collections ayant presque toutes disparu et une grande partie de ces établissements ayant été supprimés vers la fin du siècle dernier.

Mais ce n'est pas seulement à ces causes extérieures d'erreur que l'ouvrage de Descamps doit les nombreuses imperfections dont il est entaché. Il en doit aussi une grande partie à des causes intérieures qu'il peut nous être permis de signaler ici. En effet, dans un bon nombre de notices, l'écrivain fait preuve d'une légèreté, nous allions presque dire d'une étourderie à peine croyable. Tantôt c'est une peinture que dans telle partie de son livre il attribue à tel maître, tandis que, dans une autre section de son travail, il l'assigne à un autre pinceau. Tantôt c'est une date fausse qui se présente dans la biographie d'un artiste dont un autre passage nous indique l'épitaphe elle-même, d'où ressortent la date réelle de sa naissance et celle de sa mort. Ce sont partout des incorrections palpables, des inexactitudes flagrantes, qui ôtent à ce livre la valeur historique dont un travail de cette nature doit tirer son principal mérite.

Aussi a-t-on songé plus d'une fois en Belgique à publier une nouvelle édition de l'ouvrage de Descamps, revu, redressé, complété et continué jusqu'aux artistes contemporains. Mais les hommes qui se sont mis successivement en face de ce travail de remaniement et de rectification et à qui sans doute leur science et leurs études spéciales donnaient le droit d'aborder une semblable tâche, ont reculé bientôt devant l'étendue de cette œuvre, estimant qu'il valait mieux peut-être l'entreprendre à nouveau à l'aide des nombreuses découvertes dont l'histoire de l'art flamand s'est enrichie depuis un siècle et des nombreuses publications auxquelles elle a donné lieu, surtout dans ces dernières années. Aucun d'eux cependant n'a jusqu'à présent manifesté l'intention, nous dirions peut-être plus exactement, n'a eu le courage de mettre la main à un pareil labeur.

Aujourd'hui cet homme de courage se produit au grand jour : c'est l'auteur du livre que voici. Huit années non interrompues de recherches et d'études l'ont rendu maître du sujet si difficile et si important que sa plume se propose de traiter avec l'honorable et active collaboration des écrivains dont le nom est inscrit au frontispice de cet ouvrage (*).

(*) La pensée, le plan de cet ouvrage sont, en effet, l'œuvre d'un seul, et la plupart des documents qui le composent ont été recueillis par lui; mais, pour arriver promptement à l'exécution d'un travail si vaste et si multiple, une notable quantité d'hommes de lettres dont le nom est aussi distingué que le talent ont bien voulu lui prêter l'appui de leur concours. Il suffit de jeter les yeux sur la liste des collaborateurs placée en tête du livre, pour se convaincre de l'importance du travail. Tous les articles, d'ailleurs, seront signés d'initiales, et, à la fin de l'ouvrage, un index explicatif de ces monogrammes restituera à chacun la part qui lui sera due (*Le secrétaire de la rédaction.*)

Toutefois, dans le travail qu'il offre, pour le moment, à l'appréciation du public, il se borne à la biographie des artistes qui ont marqué dans l'histoire de l'art flamand depuis le commencement du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours, sauf à remonter plus tard aux origines de notre École pour en suivre les phases diverses et le développement successif jusqu'à l'époque où il en commence aujourd'hui les annales et où le travail de Descamps s'est arrêté.

A en juger par le silence profond que gardent sur la marche de l'École flamande pendant cette période les ouvrages spécialement consacrés à en décrire les fastes, on serait tenté de croire à une interruption complète, à une solution totale de continuité dans les traditions de l'art national. Cependant il n'en a pas été ainsi. Ces traditions n'ont jamais été rompues entièrement. Elles ont été seulement modifiées par l'esprit du temps, en subissant, comme l'art le fait toujours, l'influence des idées générales qui dominent à telle ou à telle époque de l'histoire.

Le dernier soutien de l'art flamand, tel que le XVIIe siècle l'avait formulé, disparut avec Érasme Quellyn-le-Jeune, qui avait défendu avec tant d'éclat jusqu'en 1714 les principes caractéristiques de l'école dont Rubens fut le fondateur et le chef illustre. Quellyn peut être cité comme la dernière colonne de cet édifice écroulé, comme le dernier rayon de ce soleil éteint.

La décadence ou, pour mieux dire, la dégénérescence qui s'ensuivit, il faut se garder de l'attribuer à l'épuisement de l'art lui-même; car elle fut le résultat d'une foule de circonstances extérieures et toutes également défavorables au maintien de l'esprit qui avait vivifié notre école pendant la période précédente. De ces circonstances les unes sont politiques, les autres sont intellectuelles. D'une part, nos provinces étaient épuisées par des guerres longues et désastreuses et amoindries par des traités, plus désastreux encore, où elles avaient servi d'appoint à tous les marchés politiques conclus entre les puissances voisines. La Hollande, qui était montée au rang de première nation maritime de l'Europe, s'était enrichie de nos dépouilles, et, en s'emparant de l'Escaut, nous avait bouché les avenues de la mer. La France avait considérablement rétréci nos frontières du côté du sud. L'Espagne avait fait de nous une monnaie qui servait à payer ses défaites. Notre sol avait été ravagé par les querelles des deux successions. Toute notre activité industrielle, toute notre activité commerciale était anéantie. D'autre part, la prééminence de la France avait remplacé en Europe celle de l'Espagne. Le grand siècle, comme on l'appelle encore de nos jours, avait imposé à tout l'occident ses idées littéraires, en attendant que la période suivante lui imposât aussi ses idées philosophiques. La civilisation léguée par l'époque de Louis XIV, cette civilisation si raide, si factice, si maniérée dans ses formes, le goût français, les modes françaises, exerçaient sur toutes choses leur influence souveraine, nous dirions presque leur tyrannie.

L'art naturellement en fut le premier atteint. Si en France même il était complétement déchu des hauteurs épiques où Lesueur, Poussin et Lebrun l'avaient placé, et où Lemoine, ce champion vigoureux de leurs traditions, tenta vainement de le maintenir jusqu'au moment où, désespérant de la grande cause qu'il défendait, il se tua de sept coups d'épée, — la décadence du principe historique fut plus rapide encore au dehors par cet esprit d'imitation qui toujours acquiert plus d'intensité et prend un caractère plus exagéré à mesure qu'il agit plus loin du centre d'où part l'action qui le met en mouvement et le dirige.

Aussi voyez quel triomphe complet Watteau remporte. Disparaissez, héros poétiques de l'antiquité! Cachez-vous, figures graves et solennelles de la Bible! Faites place aux bergères poudrées et vêtues de satin, aux bergers galants et coquettement enrubanés. Watteau, quel homme! Comme il est digne de cette voluptueuse société! Comme il comprend son époque, cette époque où le dévergondage est dans les cœurs et dans les esprits, où l'on remplace la création de Dieu par une nature tout artificielle, où l'on voudrait dorer l'or et parfumer la rose, où colombes, agneaux et levrettes ont l'air de se pâmer, où les fleurs vous font les yeux doux, où les pierres roucoulent, où les arbres eux-mêmes semblent vous adresser de mystérieuses agaceries! Peintre aux belles couleurs, à la riante palette, au dessin charmant et gracieux, voyez à quelles déductions folles Watteau pousse la logique de la renaissance. C'est la dernière expression du réalisme; ce sont les saturnales de la chair; c'est le mardigras de la volupté; c'est le carnaval des œillades amoureuses; c'est l'époque lubrique de l'art. Il ne se contente plus même d'étaler à nos yeux des carnations provocatrices; il les relève de fleurs et de rubans; il les rehausse de satin et de dentelle; il met du rouge et du blanc à Vénus; il poudre la chevelure de Junon; il amincit dans un corset la taille de Minerve; il pose des mouches galantes sur le visage de Diane; il frise la tête de Jupiter.

A Watteau succèdent Boucher, Lancret, les deux Moreau et Fragonard, qui exagèrent encore le principe de cette peinture sensuelle. Ils s'ingénient pour dépasser les tableaux érotiques de Crébillon fils et les fadaises musquées de Dorat, et ils y ajoutent de nouvelles épices, tant le goût du public est amorti par cette séduisante folie elle-même.

Qu'auriez-vous voulu que l'art sérieux fît au milieu de cet entraînement général? Il céda le terrain; car il avait contre lui les idées de cette société du XVIIIe siècle, si étourdie, si effrénée, si blasée par ses propres excès.

En vain quelques hommes avaient essayé de poser une digue au torrent. Le Français Lemoine, comme nous le disions tout à l'heure, s'était senti impuissant à lutter contre ce débordement, et, dernier Romain de l'art dans sa patrie, il s'était tué en lisant le récit de la mort de Caton. Lui descendu dans la tombe, Watteau et ses disciples étaient restés maîtres du champ-clos.

L'action qu'ils exercèrent sur l'art flamand fut immense. Elle y détermina, non pas la perte totale, mais l'affaiblissement des principes qui avaient fait la gloire de notre école ancienne. Sans doute elle se fût étendue moins facilement sur notre sol, si l'amoindrissement politique de nos provinces et l'épuisement de la vie sociale en Belgique n'avaient pas été aussi complets qu'ils l'étaient dans le siècle dernier, surtout si les malheurs publics n'avaient pas ôté à ce qu'il nous restait d'hommes de talent l'énergie nécessaire pour résister à l'envahissement de l'art par la barbarie du sensualisme. Mais que pouvaient-ils ces hommes, placés hors de tout courant d'idées fortes et élevées, et privés de cette nourriture intellectuelle que la science tend aux esprits et qui seule donne du ressort à la pensée? Car, selon le témoignage d'un contemporain dont les paroles ne sauraient être taxées d'exagération (*), le gouvernement autrichien, sous lequel végétait la Belgique, avait peur des idées. « N'ayant en vue que le pouvoir arbitraire, il s'était déclaré ouvertement contre les sciences, et son grand projet était de réduire la nation entière à deux classes : les paysans et les soldats. » L'Académie impériale des sciences et des lettres qu'il établit à Bruxelles, ne fut, en réalité, qu'un vestibule trompeur derrière lequel il n'y avait point de palais, qu'un arbre stérile que ne pouvait féconder aucun véritable souffle scientifique. A la vérité, il témoignait plus de sympathie pour les arts. Mais il ne songeait pas que, dans tous les temps et dans tous les pays, le niveau de l'art est constamment déterminé par le niveau des idées générales qui dominent à ces époques et circulent dans ces pays, comme le sang dans les veines d'un corps.

Cependant, malgré ces entraves, malgré ces obstacles, quelques nobles esprits s'efforcent de se faire jour et de restaurer le

(*) *Lettres de l'abbé Mann*, n° XXII.

culte du principe historique, si longtemps dédaigné par le goût dépravé que les derniers disciples de Watteau avaient fait dominer dans la peinture. Ce furent : Pierre-Joseph Verhagen, artiste aussi fécond par le nombre que distingué par l'éminent mérite de ses œuvres; André Lens, peintre sans vigueur, mais théoricien savant, et Jacques Herreyns, dessinateur sévère et coloriste énergique à la façon de nos vieux maîtres.

Le mouvement qu'ils opéraient fut bientôt secondé par les événements qui allaient bouleverser la France et l'Europe. L'année 1789 avait sonné, et l'histoire s'apprêtait à faire entendre sa voix souveraine.

Bergères de Watteau, cachez-vous au plus épais de vos bocages! OEillades galantes, sourires charmants, disparaissez! Monde factice et doré, ton rôle est fini; un autre monde va s'ouvrir. Peuple fantastique, peuple de joie et d'amour, sauve-toi; un autre peuple va venir, un peuple vivant, réel et terrible. Déjà le peintre Vien, héritier de Lemoine et précurseur de David, avait essayé de l'évoquer du passé en frappantsur les portes de l'antiquité biblique. Mais cette réalité devait sortir d'ailleurs, c'est-à-dire d'une révolution.

Certes, s'il y eut une époque faite pour détourner l'art du matérialisme où il s'était traîné si longtemps en prostituant la forme et la couleur à la débauche en dentelles, à la galanterie à talons rouges, et pour le ramener au principe historique, ce fut celle où l'on allait entrer. En effet,quelle époque! L'année 1789 est là, et la vieille monarchie française tremble sur ses bases. La société française s'écroule. Le goût général subit une transformation complète. Talma, avec sa noble figure, taillée sur le modèle de quelque statue antique, inaugure sur le théâtre la vérité du costume, et il règne sur la scène, comme Mirabeau domine la tribune. Hasard merveilleux! Presque au moment où le bouleverse ment politique de la France s'opérait, un élève de Vien revenait de Rome à Paris, l'intelligence nourrie des doctrines de son maître : ce jeune homme était David, à qui il était réservé de replacer la peinture française sur le terrain de l'histoire.

Il serait peut-être difficile de signaler dans les fastes de l'art un nom qui ait été au même degré l'objet de l'admiration et de l'enthousiasme et l'objet du mépris et de l'oubli. Pas d'artiste qui ait joui d'une renommée plus haute et qui soit tombé plus bas. Le Panthéon d'abord, les gémonies ensuite, et ces deux phases de sa destinée comprises dans le court espace d'un quart de siècle. Aujourd'hui que vingt-huit ans ontpassé sur la tombe de David, le temps nous semble venu de formuler sur cet homme un jugement impartial.

Sans doute on peut reprocher à David son dessin sec, maigre et cartonné, sa couleur grise, terne et morte, sa composition forcée et théâtrale, ses figures raides et sans vie; car il ne possédait pas cette qualité suprême du dessin qui consiste à exprimer le mouvement apparent dans l'immobilité réelle. Mais, — comme nous l'avons déjà fait remarquer ailleurs, — pénétrez cette enveloppe, soulevez cette écorce, entrez dans la substance de l'œuvre et touchez le cœur qui y palpite : c'est la liberté, c'est la patrie, déesses nouvelles, croyances nouvelles, que le peintre est allé exhumer du vieux sol de la Grèce et de Rome. Aucun artiste n'a été plus pratique, plus réel, plus historique, plus mêlé aux choses du monde. Aucun n'a planté plus profondément dans l'art la conviction de l'homme. A la suite des philosophes il a enjambé le moyen âge, il est descendu dans les cités libres de l'antiquité, il s'est mêlé au peuple sur les places publiques d'Athènes et sur le forum romain. Républicain à la Convention comme dans l'atelier, il fut le juge de Louis XVI et le peintre de Brutus. Patriote dans l'atelier et à la Convention, il décréta la formation de quatorze armées à lancer sur l'Europe et il peignit le dévouement de Léonidas. Entre David et Watteau ce n'est pas simplement le triomphe de la tunique sur le panier, une pure modification du goût, une réaction extérieure, qui constitue la différence. Si David s'était borné à peindre des amours nus au lieu de peindre des amours en jupons comme fit Watteau, il n'aurait pas vécu; il serait mort avec *Pâris et Hélène*. La question n'est pas uniquement plastique; elle a une portée plus haute, car elle est toute sociale, toute philosophique. C'est la réalité de la pensée, c'est l'âme, c'est le fond qui fait la force, la vie, le rayonnement, le succès de David. Michel-Ange et tous les maîtres dela Renaissance avaient en quelque sorte *humanisé* la divinité; David fait l'inverse, il divinise l'humanité; de Socrate, il fait son Christ; Brutus, Socrate et Léonidas sont ses dieux; la liberté et la patrie sont sa religion. Aussi l'Europe, politiquement coalisée contre la France, mais travaillée des mêmes besoins intellectuels, ne peut échapper à l'action de l'esprit nouveau que David a fait entrer dans l'art. Il domine bientôt partout. L'Italie, cette terre classique du beau dessin, copie le dessin inerte de David. La Belgique, cette patrie de la belle couleur, copie le gris-de-perle du maître français. Partout le fond emporte la forme, tant il est fort et généreux. Il fallait en effet qu'il y eût quelque chose de puissant dans la pensée de David, quelque chose de vital dans son principe, puisqu'il éleva si haut et maintint si longtemps la faiblesse de la forme(*).

Sachons gré à David d'avoir réintégré dans ses droits la peinture historique. Car, si l'on peut avec raison blâmer à la fois son dessin, sa couleur et sa composition, on doit cependant rendre justice à la pensée sérieuse, vivante, toute pénétrée de l'esprit de son temps, par laquelle il éleva si haut l'École française.

Mais qui pourra lui pardonner d'avoir retardé de trente ans le réveil de notre école à nous?

Son despotisme pesa sur elle depuis 1794, c'est-à-dire depuis le moment où la bataille de Fleurus assura à la république française la possession de la Belgique, jusqu'à la mort de l'artiste lui-même qui expira à Bruxelles en 1825. Pendant ce long espace de temps, les champions de l'art flamand s'étaient épuisés dans une lutte qui ne fut pas stérile, gardons-nous de le croire, mais qui fut loin de produire les résultats éclatants qu'ils étaient si dignes d'obtenir. Verhagen était mort en 1811; Lens en 1822. Herreyns était le seul des trois qui survécût. Mais il avait vu grandir à ses côtés deux maîtres qui devaient l'aider à soutenir la cause de notre vieille école, Ommeganck et Mathieu Van Brée; celui-ci l'homme à la parole austère et grave, la voix jeune et forte des traditions de l'art national; celui-là le pinceau si beau et si riche de couleur. Sansdoute, à cause du genre spécialque traitait Ommeganck, Herreyns n'avait acquis dans ce talent qu'un auxiliaire incapable de prendre place à côté de lui sur la ligne de bataille où il fallait tenir tête à David, à ses Grecs académiques et à ses Romains de carton. Mais Van Brée était là qui, depuis 1804, avait commencé à seconder Herreyns par la puissance de son enseignement et à rappeler, du haut de la chaire qu'il occupait à l'Académie d'Anvers, la gloire et les théories élevées de nos vieux artistes. C'était beaucoup. De fait cependant Herreyns restait seul comme praticien en face de David. A la vérité, seul il eût suffi, s'il avait eu l'énergie nécessaire pour affronter cette puissance. Mais, pusillanime comme un enfant, il tremblait au seul nom du maître français. Il s'enfermait à double tour dans son atelier dont il matelassait la porte de crainte qu'on n'apprît au dehors qu'il ne faisait là que de la belle et bonne peinture flamande. Seulement quelques fidèles disciples y pénétraient en cachette. Si bien que son ouvroir était devenu peu à peu une sorte de loge maçonnique, où certes l'envie de conspirer ne manquait pas, mais où nul n'avait le courage de rompre la glace, si grande était la crainte qu'inspirait la force redoutable sous laquelle on se sentait courbé.

(*) *Library of fine arts*, 1837

Cependant de grands événements politiques s'accomplissent bientôt et se succèdent coup sur coup. Après la défaite de Waterloo et la chute de l'empire, David, qui avait voté la mort de Louis XVI et qui s'était vanté d'avoir broyé bien du rouge pendant les journées de la terreur, est forcé de chercher un asile dans nos provinces. Dès ce moment Herreyns se cloître avec plus de soin que jamais; car David se trouve à Bruxelles pour veiller au maintien de son œuvre, pour garder intact son domaine, pour préserver son école mythologique et défendre son Olympe. Et Dieu sait avec quelle paternelle sollicitude il y veille, lui l'homme à la bouche taillée de travers et toujours pleine de gros jurons! Heureusement les traités de 1815 nous avaient restitué une partie des chefs-d'œuvre de la peinture flamande que les Mummius de 1794 nous avaient enlevés. Ces pages vinrent, comme des textes irrécusables et vivants, appuyer les théories dont Van Brée ensemençait l'esprit de ses jeunes élèves. Dès lors David était perdu. D'ailleurs, le temps avait marché, et le goût du beau, du grand et du vrai s'était réveillé. Sous les yeux du maître lui-même, un progrès nouveau avait déjà commencé à s'opérer dans l'art français. Tout en restant fidèles au principe historique si glorieusement inauguré par David, plusieurs artistes avaient déjà tourné le dos au monde grec et romain et commencé à puiser leurs sujets dans l'histoire nationale. Gros fut le premier à s'essayer dans cette voie nouvelle; il retraça les scènes héroïques de l'expédition presque fabuleuse d'Égypte, Jaffa, Nazareth, Aboukir. Gérard remonta dans le XVI[e] siècle et peignit l'Entrée d'Henri IV à Paris. Enfin la France trouva un peintre et un dessinateur de premier ordre dans Géricault, l'illustre auteur du *Naufrage de la Méduse*.

Grâce aux vastes mouvements nationaux que les guerres de l'empire avaient produits, les littératures des peuples du Nord s'étaient ouvertes aux intelligences françaises. Celles-ci y avaient entrevu tout un monde inconnu jusqu'alors; ce fut ce qu'on a appelé longtemps le *romantisme* germanique, produit non d'une tendance accidentelle et particulière du goût septentrional, mais des circonstances douloureuses que l'Allemagne avait traversées sous la domination de Napoléon. Humiliée, abattue, courbée sous la main de l'étranger, elle avait longtemps cherché autour d'elle, sinon des secours, au moins des espérances. Mais à ses cris le présent était resté sourd. A sa voix l'avenir était resté muet. Le passé seul lui avait répondu. N'ayant rien à attendre des vivants, elle avait ouvert les sépulcres de ses morts illustres et fait un appel à l'épée de Charlemagne et de Barberousse. Le cycle tout entier de l'épopée carlovingienne était ressuscité devant elle. Le poëme des Nibelungen avait ouvert ses portes d'airain pour lui montrer ses chevaleresques fantômes. En un mot, elle s'était consolée du présent dans tout ce passé de gloire, de fictions et de réalités, et fortifiée à leur contact pour les luttes de l'avenir. Ces luttes finies, l'Allemagne eût été ingrate, si elle avait rejeté dans leur nuit ses poétiques auxiliaires. Aussi leur garda-t-elle un culte de reconnaissance et d'affection, et ce culte on le désigna à tort ou à raison par le mot romantisme.

Ce mouvement littéraire entraîna l'art vers une contemplation plus sérieuse de l'histoire du moyen âge, et concourut à assurer sa marche dans la route historique où il était rentré pour n'en plus sortir, nous l'espérons.

Ainsi, d'une part, la mort de David, de l'autre, la nouvelle direction des idées ramenèrent la restauration des principes qui avaient fait la force et la vie de notre ancienne école. Cette restauration fut complète. Car, dès le moment où le gardien de l'art impérial eut déposé son bâton au bord de la tombe, notre jeune génération d'artistes put respirer à l'aise et se produire au grand jour. Dès ce moment les fervents disciples qu'Herreyns avait jusqu'alors encouragés par son exemple dans le secret de son atelier, et que Van Brée avait du haut de sa chaire fortifiés par son enseignement, sortirent en foule de leurs catacombes, animés d'une foi d'autant plus ardente qu'ils s'étaient formés dans la solitude et qu'ils avaient grandi dans la persécution.

Il ne fut malheureusement pas donné au pauvre Herreyns d'assister au triomphe public de son école. Van Brée seul eut ce bonheur. Car la victoire ne fut définitivement remportée qu'en 1830.

L'exposition qui eut lieu cette année-là à Bruxelles doit, selon nous, être considérée comme le point de départ visible de la jeune école flamande. Singulière coïncidence! On était au mois d'août. Dans les rues se manifestaient tous les symptômes précurseurs de la révolution d'où devait sortir l'indépendance nationale de la Belgique, et dans le Salon de la capitale l'art avait déjà dressé ses barricades et déroulé son drapeau victorieux. Ce Salon offrit à coup sûr un aspect des plus étranges, et ceux-là qui l'ont vu, peuvent seuls se faire une idée exacte de ce qu'était l'art flamand à cette époque. A part une série de paysages plus ou moins poétiques, de tableaux de genre plus ou moins grotesques et de portraits plus ou moins matériels, vous eussiez vu toutes les parois chamarrées de mythologie et de scènes grecques et romaines. C'était l'arrière-faix de l'art de David. Sous prétexte de peindre le nu, on s'était évertué à épuiser les motifs gracieux ou terribles de l'antiquité. Vous n'eussiez vu que tuniques, toges et draperies de toutes les couleurs, rouges, bleues, vertes, jaunes; que sandales et cothurnes, qu'épées et lances, que diadèmes et casques antiques. Sur ces toiles bizarres vous eussiez pu lire tous les crimes d'Atrée, toute l'histoire d'Achille, et passer en revue toute la race d'Agamemnon, toute la famille d'Oreste. Plus loin, c'étaient des Diane qui excitaient leurs lévriers essoufflés depuis deux mille ans, et des Cupidon qui aiguisaient leurs flèches émoussées depuis vingt siècles; des Didon désespérées et baignées de larmes toutes fraîches, ou des Vénus édentées mais rajeunies par la céruse et le vermillon. Toute cette mythologie si charmante, si gracieuse, si aimée axu beaux jours de notre jeunesse sur les bancs de l'école, se montrait là vêtue d'oripeaux et attifée comme une actrice surannée. Toute cette histoire si grandiose, si poétique, était là travestie d'une façon si étrange qu'elle en paraissait ridicule. C'étaient des statues sans vie et sans mouvement, drapées d'un lambeau de toile de Jouy ou d'un morceau de velours d'Utrecht; des Grecs et des Romains coiffés d'un casque de cuirassier ou bardés d'une armure de carton recouverte de papier d'argent. Et ce pêle-mêle d'étoffes et de dorures, de figures disloquées et hors d'architecture, d'armes qui n'eussent pas résisté à un coup d'épée d'enfant, constituaient un bariolage de couleurs si heurté, si tranché, si criard, qu'on en avait les yeux éblouis ni plus ni moins que devant un feu d'artifice.

Çà et là on remarquait, il est vrai, quelques scènes religieuses; mais les personnages dont elles se composaient n'avaient pas été mieux traités que ceux qu'on avait évoqués de la mythologie et de l'histoire ancienne. Cependant, au milieu de cet étrange et incroyable salmigondis, se montrait une toile qui ne cessait d'attirer tous les regards et devant laquelle la foule restait arrêtée comme par une sorte de fascination. Ce tableau représentait un épisode tiré de l'histoire nationale, le *Dévouement du bourgmestre Van der Werf* pendant le siége que la ville de Leyde subit en 1574. Mais l'enthousiasme de la multitude était provoqué par cet acte glorieux des ancêtres moins encore que par la beauté suprême dont cette œuvre était empreinte. En effet, il y avait là une composition qui vous saisissait par sa simplicité et par sa grandeur, une expression qui vous frappait par sa profondeur et par sa vérité, un dessin d'une correction et d'un mouvement auxquels on n'était plus habitué, un coloris entraînant par sa puissance et par son harmonie, un ton merveilleusement adapté au sujet; en un mot, un ensemble si noble, si digne, si poétique, si exempt d'effet

théâtral, que le plus profane n'eût pu s'empêcher de s'écrier :

— Voilà le vrai, voilà le beau!

Cette peinture, œuvre d'un jeune homme inconnu, était signée du nom de Wappers, élève d'Herreyns et de Mathieu Van Brée. Elle détermina d'un seul coup la révolution à laquelle l'art flamand aspirait depuis si longtemps; car elle fut la première protestation publique contre l'école pure de David.

Dès ce moment les ateliers belges offrent le tableau de l'agitation la plus vive. C'est une insurrection générale en faveur de la vieille école flamande, une réaction coloriste que rien n'arrête. Le nom de Rubens est le mot d'ordre et le cri de ralliement, et de toutes parts on recommence à étudier les toiles resplendissantes du maître, à s'initier au secret de son coloris si riche et si varié, à pénétrer le mystère de son harmonie si magique. Le musée, les églises d'Anvers ne désemplissent pas. A chaque instant et partout vous vous heurtez contre une palette. Et pendant trois années cet enthousiasme continue et ce mouvement fébrile se propage.

Voilà qu'en 1833 une nouvelle exposition s'ouvre à Bruxelles. Alors se présente un spectacle tout différent, mais non moins curieux. C'est une frénésie de couleur dont il est impossible de se faire une idée. C'est à vous éblouir, à vous donner le vertige. En effet, toute cette jeunesse fougueuse, qui, en 1830, avait relevé, avec une ardeur voisine du fanatisme, le drapeau des traditions nationales, s'était hardiment rattachée au système coloriste de Rubens. Mais, en étudiant la couleur de ce maître, on n'avait étudié qu'une face de son génie, et l'on avait négligé de s'initier en même temps à son dessin si large, mais toujours si anatomiquement exact et surtout si saisissant de mouvement. Aussi l'œil s'égarait-il de toutes parts sur des toiles qui étaient de véritables palettes, resplendissantes, il est vrai, mais où vous eussiez vainement cherché une apparence de forme. Véritable orgie de coups de brosse et de glacis, pêle-mêle harmonieux de tons où la phrase musicale faisait défaut. Cependant, à tout prendre, il y avait là un progrès réel. Seulement, comme toute réaction est de sa nature violente et exagérée, on était allé au delà du but.

Le torrent avait débordé. Il fallait que le temps vînt en régler le cours. Et ici, nous devons le dire, quelques esprits sérieux et attachés plus ou moins au principe de David, modifié par l'étude des anciens maîtresitaliens, rendirent de grands services aux rénovateurs, en les rappelant à la forme et au dessin. Parmi ces hommes nous nous bornerons à citer Navez, Paelinck et Philippe Van Brée.

Aussi, voyons le salon de 1836. Là cette fougue si effrénée naguère se montre plus tempérée à l'endroit de la couleur; là ce dédain de la forme, naguère si absolu, se montre soumis à une certaine discipline. Le fleuve est rentré dans son lit; mais il a laissé dans la vase de ses rives plus d'un nom, épave du débordement qui vient de finir. Chez les uns la couleur est plus sage, plus modérée; chez les autres le dessin révèle une étude et une science plus sérieuses; chez tous, pris dans leur ensemble, il y a un développement incontestable des qualités réelles de l'artiste, en un mot, un progrès nouveau. Mais ce qui donne une valeur particulière à ce salon, c'est le nombre relativement plus considérable de productions historiques, dont les sujets cette fois ne sont pas tirés de la mythologie et de l'histoire ancienne, mais empruntés à nos propres annales. Car, de même qu'on a commencé à vouloir être national par la couleur, on s'est appliqué aussi à vouloir être national par le fond, en le revêtant d'une forme plus étudiée et plus savante. Comme on le voit ici, la peinture flamande, en se développant dans la voie historique, suivait une direction parallèle à celle que la peinture française avait prise depuis longtemps, grâce aux efforts de Gérard, de Gros, de Géricault et de Vernet, mais pourtant avec cette différence que les maîtres français, n'ayant aucune école nationale où remonter, se rattachaient aux principes les plus divers, les uns courant aux Flamands, les autres aux Espagnols, les autres aux Italiens du XVIe et du XVIIe siècle,—tandis que nos artistes à nous, ayant derrière eux une grande école née sur notre sol et empreinte du sentiment flamand, avaient ainsi à leur portée une source de riches traditions où ils pussent s'inspirer. Par là ils trouvèrent le moyen de donner à l'ensemble de leurs travaux une individualité plus décidée et plus caractéristique.

C'est de l'esprit de ces traditions que notre jeune école continua à se pénétrer depuis le grand mouvement de 1830; car c'était l'unique voie par laquelle il lui fût possible de parvenir à se faire une place à part dans l'histoire de l'art contemporain. Cette place, l'a-t-elle définitivement acquise? Il ne nous appartient pas de répondre à cette question. Bornons-nous à dire que nous avons retrouvé la couleur et que nous avons ressaisi la forme; mais que peut-être il reste encore un côté faible à notre œuvre, c'est-à-dire la pensée. On ne saurait le nier, nous comptons un bon nombre d'hommes de talent, de véritables maîtres en tout ce qui concerne la partie technique de l'art. Mais, dans nos créations, la pensée a-t-elle toujours la part qu'elle est en de droit réclamer? Nous n'oserions l'affirmer. C'est qu'on ne l'acquiert point par la simple étude des œuvres de la peinture ancienne. Elle est le résultat d'une autre étude, celle des grandes productions de l'intelligence humaine, poëtes, historiens et philosophes.

Dans les lignes qu'on vient de lire nous avons essayé d'esquisser à traits rapides les phases diverses que l'École flamande a parcourues depuis le commencement du siècle dernier jusqu'à nos jours. Si nous nous sommes attaché spécialement à la suivre dans une seule de ses manifestations si multiples, dans la peinture historique, c'est que le caractère de celle-ci détermine toujours à un certain degré le caractère que revêtent tous les autres embranchements du tronc de l'art. L'affaiblissement ou la décadence d'un principe se communique à tout ce qui en vit, à tout ce qui en dépend. Quand le mauvais goût ou le faux goût, qui est pire encore, s'est établi dans la haute poésie et dans les hautes régions de l'éloquence, il n'y a pas de genre littéraire qui n'en soit atteint. Aussi ce que nous avons dit d'une seule ramification de l'art flamand pendant la période dont nous nous sommes occupé, s'applique à toutes les autres branches si glorieusement cultivées par nos maîtres anciens. Après s'être étiolées comme l'a été celle-là, elles ont repris aujourd'hui une séve et une verdeur nouvelles.

Mais mieux encore que la rapide esquisse que nous venons de tracer, le livre, à la façade duquel nous avons été admis à placer notre humble pierre, prouvera par des faits que l'École flamande n'a jamais été complétement éteinte, que le principe auquel elle doit sa gloire a seulement été affaibli par des circonstances malheureuses, que les traditions de l'art national se sont maintenues vivantes au milieu des épreuves sans nombre qu'elles ont eu à traverser, et que, sans ces épreuves, peut-être elles se seraient effacées sans retour. Car les luttes ont cela de bon qu'elles font grandir et fortifient tout, le caractère de l'homme dans les combats de la vie, les choses intellectuelles dans les assauts du faux ou du mauvais goût.

ANDRÉ VAN HASSELT.

Bruxelles, le 1er juin 1853.

CONDITIONS DE LA SOUSCRIPTION.

L'ouvrage paraîtra en CENT DIX LIVRAISONS, formant ensemble 11 volumes in-8° de plus de 600 pages chacun.

Chaque livraison sera composée de quatre feuilles de texte (*64 pages*) format in-8° de la plus belle grandeur, imprimées

en caractères neufs, sur beau papier vélin satiné. Une planche (*portrait ou sujet*) sera jointe à chaque livraison (*). — Le prix de *la livraison* est fixé à :

1 *Franc* 50 *centimes*

PAYABLE A SA RÉCEPTION.

(*Toute livraison dépassant le nombre indiqué ci-dessus sera délivrée* GRATUITEMENT *aux souscripteurs.*)

A dater du 1er juillet, il paraît une livraison toutes les semaines.

DIVISION DE L'OUVRAGE.

			Biographies.
Le 1er vol.	commencera à	ABEELE (Van den), et contiendra environ	175
Le 2e vol.	commencera à	BOURÉ (Paul), et contiendra environ	180
Le 3e vol.	commencera à	DECAISNE, et contiendra environ	150
Le 4e vol.	commencera à	DUCQ, et contiendra environ	120
Le 5e vol.	commencera à	GALLAIT, et contiendra environ	150
Le 6e vol.	commencera à	HERREYNS, et contiendra environ	190
Le 7e vol.	commencera à	S. M. LEOPOLD Ier, (protecteur), et contiendra environ	170
Le 8e vol	commencera à	NAVEZ, et contiendra environ	180
Le 9e vol.	commencera à	ROBBE, et contiendra environ	135
Le 10e vol.	commencera à	STEVENS (Joseph), et contiendra environ	190
Le 11e vol.	commencera à	WAPPERS, jusqu'à la fin avec les pièces justificatives.	

Une livraison de chaque volume paraîtra successivement, afin que l'ouvrage entier marche de front.

Tout ce qui concerne la partie historique de l'œuvre, documents à faire parvenir ou notes à communiquer, doit être adressé *franco* au Secrétaire de la Rédaction, *10, Passage du Prince, Galeries St-Hubert*. ***Les abonnements*** doivent être pris chez Émile Mascart et Cie, *rue de la Montagne, 94.*

N. B. — *Cette publication étant une œuvre essentiellement nationale, il est juste que les noms des Protecteurs et des personnes qui s'y sont associés soient conservés. La liste des souscripteurs,* imprimée en or, *sera jointe au dernier volume, à la suite des pièces justificatives.*

UN ÉPISODE

DE LA LOTERIE DES LINGOTS D'OR.

A propos de loteries, en savez-vous qui aient été plus calomniées que la loterie des *Lingots d'or*? En est-il qui aient fourni aux moralistes austères de plus superbes occasions de mettre en lumière leur grandes bouches, leurs grosses voix et leurs périodes ronflantes? Eh bien! ceci soit dit à la louange de cette pauvre loterie, voici un fait auquel elle a donné lieu, un fait qui est à ma connaissance personnelle.

Un jeune sculpteur, — je l'appelerai Pamphile, — végétait l'an passé dans une misère profonde. — La misère des sculpteurs, il faut bien le dire, n'est comparable à aucune autre misère. C'est de la misère carrée, complète, absolue, de la misère de premier choix et de premier crû. Après cette misère là, il n'y a plus rien et il faut tirer l'échelle. Un homme de lettres, si gueux qu'il soit, peut encore se procurer de l'encre et du papier, un peintre des couleurs, un lithographe des crayons. Mais acheter à crédit du marbre de Carrare lorsqu'on n'a pas de bottes, le choix est difficile, on en conviendra, je le suppose.

Donc, Pamphile, — et il ne manque pas de talent, le pauvre garçon! — Pamphile criblé de dettes, sans ressources, sans travaux, sans espoir, ne savait plus à quel saint se vouer. Il se voua à la loterie. — Précisément le tirage des Lingots d'or n'était plus éloigné que de cinq ou six semaines; il entra dans la boutique du boulevard Montmartre et prit deux billets qu'il paya en gros sous. Ce jour là, il ne dîna pas; mais comme il dormit! et quels beaux songes caressèrent son sommeil! Il s'endormit M. Péreire et se réveilla M. de Rothschild.

(*) Ces portraits ou planches sont gravées, soit sur acier, soit sur cuivre, soit sur pierre, soit sur bois, par les premiers artistes du pays. Presque tous les portraits des artistes vivants sont dessinés par eux-mêmes.

A dater de ce moment, il accueillit ses créanciers avec des poignées de mains et des sourires. — N'était-il pas assuré de les satisfaire dans un délai prochain? Un de ses billets portait le numéro 212.824; celui-là ne lui inspira qu'une confiance médiocre et limitée. L'autre billet était le 113,113; et cette accumulation de treize (outre qu'il l'avait acheté le treize du mois, un vendredi!) lui donna la conviction sérieuse, profonde qu'il figurerait à coup sûr parmi les élus, sinon pour le gros lot, tout au moins pour une centaine de mille francs. Cent mille francs! Un bel atelier, six chemises de toile, une carrière de marbre, des souliers vernis, toutes les jouissances morales et physiques...

Ainsi parlait, dans son temps, elle aussi, cette petite laitière nommée Perrette, qui s'en allait à la ville, son pot au lait sur la tête, confiant ses rêves aux nuages qui passaient dans le ciel, au ruisseau qui murmurait à ses pieds, aux oiseaux qui chantaient dans les feuilles, — la plus heureuse fille du monde jusqu'au moment où elle trébucha contre un caillou. Mais à quoi bon évoquer de si affligeants souvenirs? Cette histoire lamentable vous est suffisamment connue. Je reviens à Pamphile.

On ne vit pas d'amour et d'eau fraîche, dit un proverbe sceptique. On ne vit guère mieux d'illusions et d'espérances. Pamphile en était venu, peu à peu, à mourir de faim, je parle sans aucune métaphore. Et avec cela, fier comme un Espagnol! ne se plaignant jamais et refusant *mordicus* les secours qu'une main inconnue et délicate s'ingéniait à lui faire parvenir. Cette main était celle d'une très-noble et très-grande dame, sa voisine, que des bavardages d'antichambre avaient instruite de cette rude misère si gaillardement portée.

Un jour Pamphile aperçut dans le *Siècle* une petite note ainsi conçue : « La personne qui possède le billet 212,824, de la Loterie des Lingots d'or, est priée de se faire connaître. Ecrire à M. Z. Z. Z., poste restante, à Paris; il s'agit d'une proposition importante. » J'ai déjà dit que ce billet appartenait à Pamphile et qu'il n'y comptait guère. C'est pourquoi il écrivit à M. Z. Z. Z., donna son adresse et indiqua un rendez-vous. Au jour dit, à l'heure convenue, la porte de son grenier s'ouvrit et Pamphile vit entrer un monsieur chauve, habit noir, cravate blanche et lunettes bleues, physique d'homme d'affaires, d'intendant ou d'homme de loi.

— M. Z. Z. Z.? demanda Pamphile.

— Lui-même, dit l'autre en s'inclinant. Et c'est bien vous qui êtes détenteur du numéro 212,824?

— Oui, monsieur.

— Consentiriez-vous à vous en dessaisir? Je suis chargé de vous en offrir dix mille francs.

— Dix mille francs! s'écria Pamphile dont les oreilles s'emplirent de sifflements aigus.

— On ira jusqu'à quinze mille; mais c'est notre dernier mot.

— Et pourquoi veut-on acheter mon billet?

— Une personne, une de mes clientes, a vu sept fois en rêve les six chiffres formant 212,824. Elle est persuadée que ce billet gagnera le gros lot; elle veut l'acheter; c'est simple comme bonjour.

— Eh bien! reprit Pamphile, votre cliente a du bonheur; si, aussi bien, elle avait désiré mon 313,313, je ne l'aurais cédé à aucun prix.

— Ainsi vous consentez?

— Voici ma réponse, dit Pamphile qui tendit son billet à l'homme en lunettes bleues.

— Donnant, donnant; répartit l'autre qui ouvrit un portefeuille, en tira quinze papillottes de mille francs, les déposa sur une table, se leva, salua gravement et sortit.

Or, cet homme en lunettes vous représente le valet de chambre de madame la marquise de R., la noble et grande dame de qui je vous parlais tout à l'heure. Désolée de cette misère qu'elle ne pouvait secourir, madame de R. avait imaginé cette ruse ingénieuse; elle savait, — toute la maison le savait et toute la rue aussi, — que le pauvre diable possédait deux billets de loteries, qu'il avait foi dans l'un et qu'il désespérait de l'autre. Il ne lui en fallut pas davantage pour combiner sa petite comédie. La représentation lui en a coûté quinze mille francs, il est vrai; mais elle a assuré le présent et l'avenir d'un jeune homme qui sera un grand artiste quelque jour, et elle se tient pour dûment remboursée. — Je vous recommande, au Salon de 1853, le buste de madame de R., sculpté par Pamphile.

Albéric SECOND.



Imp. des Beaux-arts, 10, Passage du Prince.

VAN DAEL.

QUELQUES RENSEIGNEMENTS NOUVEAUX

SUR LA VIE DE REMBRANDT VAN RYN,

Analysés par M. Alvin, membre de l'Académie.

Dans notre dernière séance, M. le secrétaire perpétuel a déposé, au nom de M. P. Scheltema, archiviste de la Nord-Hollande, un ouvrage intitulé : *Redevoering over het leven en de verdiensten van Rembrandt Van Ryn*, etc., discours sur la vie et les mérites de Rembrandt Van Ryn, accompagné de nombreuses pièces justificatives puisées pour la plupart à des sources authentiques. Ce travail, écrit en hollandais, contient plusieurs renseignements nouveaux qui rectifient certaines erreurs accréditées sur la vie de cet homme célèbre. J'ai pensé qu'il pourrait être utile et qu'il serait surtout agréable à ceux des lecturs de notre *Bulletin*, qui ne comprennent point l'idiome néerlandais, de présenter une courte analyse de l'ouvrage de M. Scheltema.

Disons d'abord à quelle occasion ce travail a été entrepris. Le 27 mai 1852 eut lieu, à Amsterdam, l'inauguration de la statue de Rembrandt. Un statuaire d'origine belge, M. Royer, correspondant de notre classe, avait été choisi par une commission pour reproduire la personne du plus grand peintre dont s'honore la Hollande. L'idée de cet hommage, peut-être un peu tardif, rendu à l'immortel coloriste, avait pris spontanément naissance au milieu d'un banquet offert, le 11 juin 1841, par les artistes hollandais, à notre compatriote et confrère N. de Keyser. Un discours d'apparat devait être prononcé dans la cérémonie d'inauguration de la statue. La commission invita M. Scheltema à se charger de l'éloge du peintre, et le savant archiviste de la Nord-Hollande, ne voulant point se borner à reproduire les anecdotes, plus ou moins apocryphes, qui traînent dans toutes les *Vies des peintres*, s'appliqua à rassembler des documents authentiques qui pussent éclaircir du moins quelques points de l'existence de l'homme célèbre. Il avoue que les résultats qu'il a obtenu ont été moins importants qu'il ne l'avait espéré (*). Quoi qu'il en soit, le travail de M. Scheltema n'est pas aussi indifférent que sa modestie semble le croire; on en jugera par le résumé qui suit.

L'opinion commune fait naître Rembrandt en 1606, M. Scheltema pense pouvoir établir qu'il naquit en 1608. Il se fonde sur l'acte de mariage, passé à Amsterdam, en 1634, et dans lequel Rembrandt lui-même déclare être âgé de 26 ans. On a également avancé, mais sans preuves, qu'il naquit dans un moulin situé sur le bord du Rhin, entre les villages de *Liederdorp* et de *Koudekerk*. M. W.-J.-C. Rammelman-Elsevier avait récemment prouvé que Rembrandt naquit à Leyde, dans un moulin à drèche.

Parmi les détails que l'auteur donne sur la famille de Rembrandt, en voici quelques-uns qu'il a puisés à des sources officielles, les pièces de l'état civil. Les noms des frères et des sœurs du peintre se trouvent dans les registres du 200e denier de 1646 à Leyde. Rembrandt et sa plus jeune sœur Lisbeth sont inscrits comme pauvres. Le père de Rembrandt doit être décédé en 1634 ; sa mère mourut en 1640, à Leyde. Suivent quelques détails sur le patrimoine laissé par ses parents.

Les renseignements personnels relatifs aux maîtres qui lui enseignèrent la peinture, au premier tableau qu'il exécuta, à l'époque de son séjour à Amsterdam, à son mariage, aux prétendus voyages que certains biographes lui attribuent, ainsi qu'aux défauts qui ont été reprochés à son caractère, peuvent être résumés dans les points suivants.

Jacob Isaac-Zoon de Swanenburg, peintre à Leyde, lui enseigna les premiers principes de son art. Son deuxième maître fut Pierre Lastman, d'Amsterdam, qui s'est acquis plus de réputation que le premier et dont les ouvrages sont fort rares. Plus tard, il passa encore quelques mois chez Jacob Pinas, à Harlem.

L'auteur rejette l'anecdote racontée par Houbraken au sujet du premier tableau de Rembrandt ; il n'y voit point la moindre apparence de vérité.

(*) M. Immerseel, dans son Éloge de Rembrandt, publié en 1841, que l'auteur cite assez souvent, avait déjà réfuté plusieurs des erreurs accréditées sur ce peintre.

M. Scheltema donne beaucoup de détails locaux sur la demeure de Rembrandt à Amsterdam ; ils intéressent plus particulièrement la localité. Rappelons seulement que la date fixe du commencement de son séjour dans cette ville est l'année 1630.

Aux registres d'Amsterdam : le 10 juin 1634, Rembrandt, âgé de 26 ans, présente le consentement de sa mère afin d'épouser Saskia Vuylenburg de Leeuwaarden. Le 22 juin se sont mariés Rembrandt et Saskia Vuylenburg. Le mariage eut lieu en Frise. Rembrandt ne vécut avec sa compagne que pendant huit ans. Elle mourut en juin 1642. Il en eut deux enfants : l'un qui mourut en bas âge ; l'autre, *Titus*, fut peintre aussi, mais s'acquit peu de réputation et mourut en 1668, âgé de 27 ans, laissant un enfant.

Après la mort de Saskia, Rembrandt se remaria. M. Scheltema n'a pu découvrir aucun document positif relativement à cette seconde union du peintre, sinon qu'il en naquit deux enfants, dont les noms ne nous ont pas même été conservés.

Rembrandt, d'après M. Scheltema, ne quitta jamais son pays. Notre auteur conteste la validité des documents sur lesquels on s'est fondé pour avancer que Rembrandt aurait été à Venise, qu'il aurait vu l'Angleterre et la Suède ; il regarde ces faits comme absolument controuvés. En ce qui concerne le séjour du peintre hollandais à Venise, cette opinion n'est fondée que sur le mot *Venetiis* que l'on a cru lire sur les eaux-fortes du maître, qui portent, dans le catalogue de Bartsch, les nos 286, 287, 288. M. Scheltema prétend qu'il faut lire *Renetus*, nom de Rembrandt latinisé.

Les trois pièces dont il est ici question ouvrent la dixième classe des eaux-fortes de Rembrant, d'après le catalogue de Bartsch. Cet auteur, ainsi que Gersaint, et plus tard Claussin, désignent ces pièces sous le nom de *têtes orientales*, et c'est sous cette dénomination qu'elles sont connues des amateurs. Les trois écrivains, se copiant l'un l'autre, lisent *Venetiis* dans les caractères inscrits à la suite du nom de Rembrandt. M. Ch. Le Blanc, dans la 1re livraison de l'ouvrage qu'il consacre à reproduire, par la photographie, les eaux-fortes de Rembrandt, a donné la première de ces trois têtes, le n° 286. Il n'admet pas le mot *Venetiis* ; il lit *Rhenetus* avec un *h* de plus que M. Scheltema. Il avance en outre que cette tête est le portrait du célèbre poëte hollandais Jacques Cats. Si cette assertion est fondée, et M. Ch. Le Blanc l'appuie de preuves assez plausibles, mais que je n'ai pas encore eu l'occasion de vérifier, il n'est pas probable que le portrait du littérateur hollandais ait été gravé à Venise par son compatriote, et c'est un argument de plus en faveur de la thèse que soutient M. Scheltema.

La bibliothèque royale ayant acquis récemment de magnifiques épreuves des deux premières pièces dont il s'agit, les nos 286 et 287, j'ai pu, quant au mot *Venetiis*, vérifier par moi-même, et je ne balance pas à me ranger à l'opinion de MM. Scheltema et Ch. Le Blanc. La première lettre du mot qu'on lit après le nom de Rembrandt sur ces deux estampes ne saurait être un V ; elle n'est pas facile à déchiffrer, mais on peut l'accepter pour un R ou pour l'*r* suivi d'un *h*. Quant au signe qui a été pris pour *ii*, c'est évidemment un *u* fort bien formé et surmonté d'un accent circonflexe. Il faut donc lire *Rhenetus*, mot par lequel le peintre a voulu traduire Van Ryn, son nom patronymique.

Houbraken parle des richesses amassées par Rembrandt au moyen des productions de son génie. Le savant archiviste de la Nord-Hollande conteste les assertions de cet écrivain, évidemment mal renseigné et très-partial envers Rembrandt, dont il ignorait le désastre arrivé en 1656. M. Scheltema produit nombre de preuves à l'égard de la faillite de l'illustre peintre, dont la maison, les meubles, les tableaux, les dessins et les cuivres gravés furent vendus par exécution judicaire (*).

Après ce malheur, Rembrandt travailla avec ardeur à réparer ses pertes, mais plein de tristesse et voué à l'isolement d'une existence devenue tellement obscure que longtemps on est demeuré dans l'ignorance de l'époque et du lieu de sa mort. M. Scheltema a trouvé qu'il fut enterré à Amsterdam, dans la Wester Kerk, le 8 octobre 1669.

(*) On trouve dans *la Renaissance*, t. XII, p. 132, la liste des objets vendus à la faillite de Rembrandt. Une chose fort remarquable, c'est qu'on y rencontre grand nombre de copies des chefs-d'œuvre de la statuaire antique.

L'auteur consacre plusieurs pages à défendre Rembrandt des diverses accusations portées contre lui. On éprouve une satisfaction réelle à la lecture de ce plaidoyer chaleureux. Il n'est que trop commun de rencontrer chez les biographes des artistes la manie de mettre en évidence les défauts réels ou supposés de l'homme dont ils racontent l'histoire. Si du moins, quand ils inventent, ces auteurs se bornaient à imaginer des choses honorables pour l'humanité, on leur saurait gré de leurs frais d'imagination ; mais il semble qu'ils ne se mettent en dépense qu'en faveur de la médisance ou même de la calomnie. On saura donc gré au moderne panégyriste de Rembrandt de l'avoir défendu, par exemple, de l'accusation de ne fréquenter que les classes infimes et dégradées, et de s'adonner à l'avarice. Trois lettres de Rembrandt, citées par l'auteur, prouvent sinon du désintéressement, du moins une certaine modération dans les prix que le grand peintre hollandais demandait pour des ouvrages qui sont aujourd'hui plus précieux que l'or.

Telle est l'analyse du livre qui vous a été offert par son auteur, auquel vous avez voté des remercîments. Si toutes les obscurités qui entourent la vie de Rembrandt ne se sont point dissipées à la lumière produite par les laborieuses investigations de M. Scheltema, les amis des arts lui doivent certainement de la reconnaissance pour les soins qu'il a pris d'une des gloires de l'ancienne école hollandaise, si intimement liée, par son principe, à l'école flamande.

PRIX DE QUELQUES TABLEAUX ANCIENS

EN 1750,

Pour servir à l'histoire de quelques tableaux modernes.

—

ÉCOLE DES PAYS-BAS.

Comme il nous arrive souvent d'indiquer les prix auxquels se sont élevés des tableaux de nos vieux maîtres flamands dans les ventes de quelque importance, il ne sera pas sans intérêt de comparer les prix d'autrefois avec ceux d'aujourd'hui. Il y a là un enseignement utile à recueillir. Constatons, toutefois, un fait : c'est que chaque jour les tableaux acquièrent de la valeur, quand surtout, ce sont des œuvres de premier choix et presque toujours quand elles passent dans les cabinets d'hommes de mérite et reconnus pour avoir un goût sûr, ces mêmes œuvres acquièrent une plus-value incontestable.

Passons aux exemples :

Berghem (*Nicolas*). — Deux ports de mer ornés de figures, barques et animaux. H. 12 po. L. 15 po. Bois.

N. 63 et 64 M. le duc de Choiseul, 1772. . . . 4,000 liv.
365 M. le prince de Conti, 1777. . . . 6,000
M. le duc de Chabot.

Dow (*Gérard*). — Une jeune fille marchandant un lièvre. Tabl. de 22 po. de h. sur 17 po. 6 l. de larg. Bois.

N. 14 M. le duc de Choiseul, 1772 . . . . . 17,300 liv.
322 M. le prince de Conti, 1777. 20,000
M. le duc de Chabot.

— Deux autres, dont le portrait de ce peintre par lui-même. H. 11 po. 3 lig. L. 7 po. 6 lig. Bois.

N. 79 M. de Boisset 12,909
M. le maréchal de Noailles.

— Une femme versant du lait dans une jatte. H. 3 po. L. 9 po. 9 lig. Bois.

N. 77 M. de Boisset. . . . . 8,999 l. 19 s.
52 M. Poullain. 10,700
M. le duc de Brisac.

Huysum (*J. Van*). — Deux tableaux de fleurs sur toile.

N. 159 M. Boisset . . . . 16,016 l. 5 s.

— Deux autres par le même, sur cuivre.

N. 47 L'électeur de Cologne. . . . . 4,150 liv.
200 de Julienne 3,050
181 de Gagny, 1776. 8,000
473 M. le prince de Conti. 4,000
142 M. ***, 1779. 1,700
22 M. de Pange, 1781 3,300

Jardin (*Karel du*). — Le marchand d'orviétan. — Il a été gravé par de Boissieu et par David.

N. 167 M. de Gagny . . . . 17,202 l. 2 s.

— Un jeune garçon ramassant du fruit pour mettre dans des paniers qu'un âne porte sur son dos. — Il a été gravé par M. Watelet.

N. 107 La comtesse de Vence. . . . . 620 liv.
169 M. de Gagny. 2,000
M. le comte de Merle.

Jordaens (*Jacques*). — Le portrait de ce peintre et celui de sa femme donnant une prune à un perroquet. Tabl. sur toile.

N. 4 M. de Choiseul. . . . . 2,600 liv.
271 M. le prince de Conti. 2,000
305 M. ***, 1779. 1,100
M. le maréchal de Noailles.

Lairesse (*Gérard de*). — Achille reconnu. Tabl. sur toile, de 2 pi. 11 p. de h. sur 4 pi. 11 po. de l.

N. 194 M. de Julienne . . . . 9,610 liv.
S. M. le roi de Prusse.

Metzu (*G*). — Le Marché-aux-Herbes d'Amsterdam. — Il a été gravé par David.

N. 107 M. de Gagny . . . . 25,800 liv.

— Deux tableaux dont l'un représente une femme assise caressant son chien et ayant sur ses genoux une planche et du papier bleu. H. 13 po. 3 lig. L. 11. po. Bois.

N. 81 M. de Boisset. . . . . 12,899 l. 19 s.

— Une femme debout; sa femme de chambre lui verse de l'eau sur les mains; un homme en habit noir paraît entrer sans être vu. H. 31 po. L. 25 p. Toile

N. 33 M. de Gaignat . . . . 5,500 liv.
24 M. le duc de Choiseul. 7,800
80 M. de Boisset 9,980
M. le maréchal de Noailles.

— Une jeune femme donnant un bonbon à son enfant que la nourrice tient sur ses genoux. H. 13 po. L. 11 po. Bois.

N. 64 M. Lempereur . . . . 3,520 liv.
330 M. le prince de Conti 1,701

Miel (*J.*). — Saint François faisant l'aumône. H. 24 po. L. 18 po. Toile.

N. 17 M. Gaignat . . . . 1,800 liv.
102 M. le duc de Choiseul. 2,000
276 M. le prince de Conti 1,803
M. le duc de Chabot.

Netscher (*Gaspar*). — Le petit physicien. — Gravé par Wille.

N. 3 Mlle Clairon . . . . 1,201 liv.
144 M. de Boisset 1,800
M. le duc de Chabot.

Ostade (*Adrien Van*). — L'intérieur d'une ferme où l'on voit des buveurs. Tabl. sur bois fait en 1660.

N. 27 M. Gaignat . . . . 10,800 liv.
68 M. de Boisset 9,400
M. le maréchal de Noailles.

Ostade (*J. Van*). — Un village dans lequel on voit des chariots, des cavaliers et des hommes à pied. H. 28 po. L. 3 p. 4 po. Bois.

N. 118 M. de Boisset. . . . . 14,999 l. 19 s.
M. le maréchal de Noailles.

POELEMBURG (*C.*).—Un repos en Égypte. H. 15 po. L. 18 po. Bois.

N. 46 M. le duc de Choiseul. . . . . 2,400 liv.
252 M. le prince de Conti 1,690
148 M. ***, 1779 1,200
29 M. de Pange 1,102

POTTER (*Paul*). — Le bois de La Haye. H. 23 po. 6 lig. L. 28 po. Bois.

N. 71 M. le duc de Choiseul. . . . . 27.400 liv.
370 M. le prince de Conti 19,000
332 M. Boileau, 1779. 10,000
20 M. de Pange, 1781. 14,000

— Une prairie où l'on voit trois bœufs, dont un paraît se frotter contre un tronc d'arbre. H. 2 pi. 7 po. L. 3 pi. 9 po. Toile.

N. 72 M. le duc de Choiseul. . . . . 8,001 liv.
371 M. le prince de Conti 9,530
133 M. ***, 1779 6,000
21 M. de Pange, 1781. 7,321

REMBRANDT. — Vertumne et Pomone, de grandeur naturelle. Tabl. sur toile: il a fait partie des cabinets de Mme la comtesse de Verrue et de M. le comte de Lassay.

N. 69 M. de Gagny . . . . 13,700 liv.

— Les pèlerins d'Emmaüs. Tabl. sur bois.

N. 50 M. de Boisset . . . . 10,500 liv.

— Le philosophe en méditation et son pendant, gravés par Surugue.

N. 7 et 8 M. le duc de Choiseul . . . . . . 14,000 liv.
49 M. de Boisset 10,900
Ils ont également appartenu au comte de Vence.

RUBENS (*P.-P.*).—Une Sainte-Famille, la Vierge présente le sein à l'Enfant Jésus, et saint Joseph, en chemise, est occupé à dresser un morceau de bois; tableau cintré, daté de 1640. Il a fait partie du cabinet de Mme la comtesse de Verrue, qui y était particulièrement attachée.

N. 19 M. Gaignat . . . . 5,450 liv.
M. le duc de Praslin.

— L'adoration des Rois. Tabl. sur toile de 7 pi. 6 po. de h. sur 9 pi. de l.

N. 28 M. de Boisset . . . . 10,000 liv.

— Le même sujet, 5 pi. 4 po. de h. sur 7 pi. 10 po, de l. Toile.

N. 13 M. Godefroid, 1748 . . . . 8,000 liv.
La famille le retira et le vendit à M. le duc de Tallard . . . . 10,000 liv.
140 M. le duc de Tallard 7,500
Pour le roi de Prusse.

— Une des femmes de Rubens, accompagnée de deux enfants. H. 3 pi. 6 po. L. 2 pi. 7 po. Bois.

N. 6 M. de la Live de Jully, 1770 . . . . . 20,000 liv.
29 M. de Boisset, 1777 18,000

— Sainte Cécile par le même. H. 5 pi. 8 po. L. 4 pi. 3 po. Bois. — Il y a une estampe gravée par Witdoeck et terminée par Bolswert.

N. 44 M. le prince de Carignan . . . . 10,000 liv.
339 M. le duc de Tallard 20,050
A S. M. le roi de Prusse.

TENIERS (*David*). — L'enfant prodigue. — Il a été gravé par J.-P. Le Bas.

N. 81 M. de Gagny, 1776. . . . . 28,999 l. 19 s.

— Les œuvres de miséricorde, gravées par le même. Ce tableau faisait partie du cabinet de Mme de Gontault.

N. 23 M. Gaignat . . . . 7,250 liv.
31 M. le duc de Choiseul. 9,530
298 M. le prince de Conti 10,510
M. le duc de Chabot.

— L'intérieur d'une chambre où l'on compte 26 figures. H. 22 po. L. 31 po. Cuivre. Ce tableau a appartenu au prince de Rubempré et est décrit sous le n° 47 du catalogue publié à Bruxelles en 1765.

Il fut vendu . . . . 5,480 liv.
N. 60 M. de Boisset 12,000
M. le maréchal de Noailles.

— Fête de village. On remarque des buveurs devant la porte d'un cabaret. H. 30 po. L. 39 po. Toile.

N. 82 M. de Gagny. . . . . 11,000 liv.
43 M. Poullain. 9,000
M. le comte d'Orsay.

— Accords flamands et lendemain des noces. — Ils ont été gravés par Le Bas.

N. 30 M. de Brunoy . . . . 10,999 l. 19 s.
M. le comte de Merle.

— Fête flamande, venant du cabinet de Mme la comtesse de Verrue.

Il fut vendu alors . . . . 2,400 liv.
N. 43 M. Lempereur 10,001
59 M. de Boisset 10,000
M. Dainval.

— Une guinguette flamande.

N. 44 M. Lempereur . . . . 8,040 liv.
M. le maréchal de Noailles.

— Deux tableaux, dont un représente des joueurs de boules.

N. 37 et 38 M. le duc de Choiseul, 1772 . . . . 5.600 liv.
399 M. le prince de Conti, 1777 7,200
314 M. de Boileau, 1779 4,300
13 M. de Pange, 1781. 5,004

— Les pêcheurs. — Tableau gravé par Le Bas, sur toile.

N. 55 M. le comte de Vence . . . . 1,260 liv.
83 M. de Gagny. 4,820
M. le comte de Strogonoff.

TERBURG (*G.*). — Trois femmes dans un appartement; l'une d'elles écrit une lettre.

N. 15 M. de Gagny, 1762. . . . . 3,600 liv.
52 M. de Boisset, 1776 10,000
M. le maréchal de Noailles.

— Deux hommes et une femme assis devant une table couverte d'un tapis de Turquie. Toile.

N. 141 M. de Julienne . . . . 2.800 liv.
26 M. le duc de Choiseul 3,600
295 M. le prince de Conti 4,800
23 M. de Pange. 5,855

— L'intérieur d'une cour de paysans. On voit une femme assise à la porte; elle nettoie la tête de son enfant. Tabl. sur toile.

N. 30 M. le duc de Choiseul. . . . . 4,800 liv.
780 M. le prince de Conti. 2,400
M. le duc de Chabot.

DYCK (*Antoine Van*). — Le portrait du président Richardot. Sur toile.

N. 16 M. Gaignat, 1768 . . . . 9,200 liv.
45 M. de Boisset, 1777 10,400

— Un homme de grandeur naturelle. Il est assis et joue de la guitare.

N. 23 M. de Brunoy . . . . 6,000 liv.
34 M. Poullain 2,406

— Renaud et Armide accompagnés d'amours. Tabl. gravé par M. Bailliu.

N. 91 M. le prince de Carignan. . . . . . . 3,302 liv.
152 M. le duc de Tallard 7,000
S. M. le roi de Prusse.

— Un homme jouant de la musette. Il a son chapeau en partie rabattu et un habillement rouge. Sur toile.

C'est le portrait du grand-père de M. Mariette dont Van Dyck était l'ami. Mme la duchesse de Ruffec légua ce tableau à M. Dutrevoux qui le laissa pareillement à M. de Lautrec, capitaine aux gardes. Il passa ensuite dans le cabinet de M. de la Ferrière qui le vendit à M. le prince de Conti.

N. 274 M. le prince de Conti . . . . 8,001 liv.

M. le duc de Praslin.

Wynants. — Un paysage avec figures et animaux, par M. Ad. Van de Velde.

Ce tableau sortait du cabinet de M. Lubbeling, d'Amsterdam.

N. 54 M. de Boisset . . . . 9,999 l. 19 s.

M. le maréchal de Noailles.

Wouvermans (*P.*).—Un marché de chevaux et un manége, sortant du cabinet de M. le marquis de Voyer d'Argenson.

N. 57 et 58 M. le duc de Choiseul . . . . . . 20,000 liv.
342 M. le prince de Conti 19,800

M. le duc de Chabot.

— La course du hareng, tableau sur toile.

N. 87 M. de Boisset . . . . 11,990 l. 19 s.

— Marché aux chevaux, par le même. Il est gravé par Moyreau, n° 18 de son œuvre.

Ce tableau sortait du cabinet de Mme la comtesse de Verrue où M. le comte de Clermont l'avait acheté . . 2,001 liv.
N. 35 M. Gaignat. 14,560

M. le maréchal de Noailles.

— Une chasse au cerf, tableau sur toile.

N. 170 M. de Julienne . . . . 16,700 liv.

— La course de la bague, tableau gravé par J. Moyreau.

N. 112 M. de Gagny . . . . 5,901 liv.

M. le comte de Merle.

— Deux tableaux dont un départ pour la chasse.

N. 87 M. de Boisset, 1777. . . . . 10,660 liv.
56 M. Poullain, 1780 12,100

M. le maréchal de Noailles.

— Occupations champêtres. — Gravées par J. Moyreau, n° 71 de son œuvre.

N. 171 M. de Julienne, 1767 . . . . 5,060 liv.
88 M. de Boisset, 1777 8,000

M. le chevalier Lambert.

— Le cabaret et la fontaine des chasseurs, sur cuivre. — Gravé par le même.

N. 90 M. de Boisset, 1777 7,800

M. le duc de Praslin.

— Intérieur d'une écurie, à l'entrée de laquelle on voit un pauvre qui demande l'aumône; tableau sur cuivre. — Gravé par le même.

N. 45 M. de Boisset . . . . 5,000 liv.

M. le duc de Praslin.

Vandermeulen. — Deux sujets de bataille. H. 3 pi. 6 po., l. 5 pi. 6 po. Toile.

N. 52 M. Michel Vanloo . . . . 10,000 liv.

S. M. l'Impératrice de Russie.

— Deux petits tableaux, dont l'un représente des bagages attaqués sur une hauteur.

N. 68 M. Lempereur . . . . 2,100 liv.
148 M. de Gagny 1,800
420 M. le prince de Conti 3,000
118 M. Boileau, 1779 2,000

Werf (*Vander*). — Deux jeunes filles jouant aux osselets sur l'appui d'une croisée; petit tableau sur bois.

N. 51 M. Gaignat . . . . 6,000 liv.
81 M. le duc de Choiseul. 12,510
468 M. le prince de Conti. 8,005

Velde (*Adrien Van de*). — Un paysage avec figures et animaux, fait en 1664.

N. 136 M. de Boisset . . . . 20.000 liv.

— Une chambre près de laquelle on voit un homme par le dos, tenant la bride d'un cheval gris pommelé. Tableau sur toile.

N. 159 M. de Gagny . . . . 14,980 liv.

— Amusement d'hiver, par le même. Ce tableau a été gravé par M. Aliamet.

N. 10 M. Mariette . . . . 4,000 liv.
414 M. le prince de Conti 4,000
68 M. 12 janvier 1780 1,300

— Départ pour la chasse au vol. H. 19 po., l. 16 po. Toile.

N. 140 M. de Boisset . . . . 4,799 l. 19 s.

M. le comte de Merle.

— Une vue des bords de la mer à Scheveninghe. Le prince d'Orange s'y promène dans un carrosse attelé de 6 chevaux blancs.

N. 413 M. le prince de Conti . . . . 5,070 liv.
114 M. Trouard 3,800

M. le marquis de Vaudreuil.

Velde (*Guill. Van de*). — Une mer calme, chargée de vaisseaux et de chaloupes. Bois.

N. 73 M. de Boisset 8,051

M. le duc de Praslin.

— Une autre marine, sur toile.

N. 316 M. le prince de Conti, 1777 . . . . . . 3,151 liv.
746 M. Boileau, 1779 1,700
69 M. Poullain, 1780 . . . . , ... 2,700
26 M. de Pange, 1782 1,800

Il est une chose curieuse à observer au milieu de ces vicissitudes et de ces variations : c'est que souvent les amateurs font eux-mêmes la réputation des tableaux qu'ils possèdent. Ainsi, l'on peut remarquer que tous les tableaux qui sont passés dans la galerie du prince de Conti et qui sortaient en grande partie des cabinets de MM. de Julienne et de Choiseul, y ont acquis une valeur immédiate, en ce sens, qu'ils ont presque tous doublé de prix à leur sortie. Après la dispersion de la collection célèbre de Conti, ils ont subi une dépréciation et des fluctuations qu'il est intéressant de constater et d'étudier. Le dernier des tableaux que nous venons de citer en est une preuve affligeante en même temps que réelle et historique.

En 1772, un tableau de Paul Potter, *Le bois de La Haye*, entra dans la collection Choiseul au prix de 27,400 livres; cinq ans après il entra chez M. de Conti au prix de 19,000. A la vente Conti M. Boileau le rachète au prix de 10,000 et enfin en 1781 il remonte avec beaucoup de peine à 14,000 livres. Je conclus de tout ce qui précède qu'il n'est pas indifférent pour les artistes d'avoir leurs préférences et qu'à prix égal, ou même à prix inférieur, les amateurs les mieux famés sont encore les meilleurs.

Dans un prochain article, nous suivrons les variations de quelques tableaux modernes; elles ne seront pas moins curieuses à étudier qu'à enregistrer. J. A. L.

NOS ARTISTES BELGES

Au Salon de Paris en 1853.

Nous avons reproduit dans son entier la lettre de M. le comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées impériaux; elle est le plus beau triomphe de notre école à l'étranger. Ces éloges étaient mérités. M. le comte de Nieuwerkerke n'a été que l'expression de l'opinion pu-

blique qui a rendu pleine justice au mérite de quelques-uns de nos artistes.

Il est fâcheux que dans la presse. l'école entière n'ait pas rencontré toujours les mêmes sympathies. A qui l'attribuer? — Certes, ce ne peut être un mouvement de mesquine jalousie; il serait déplacé sans être justifié; on ne peut donc raisonnablement l'attribuer qu'à l'un de ces petits accès de népotisme ou de camaraderie qui distinguent bien souvent les critiques français.

Avant de les signaler à l'attention publique, nous allons d'abord indiquer quels sont ceux de nos artistes qui ont pris part à l'Exposition du *Palais des Menus-Plaisirs*.

Ce sont MM.

Bohm (Auguste), né à Ypres, élève de M. Jules Coignet, deux paysages : 1° *une soirée d'automne* dans la vallée de Dampierre; 2° *les bords du Kemmelbe*, dans la Flandre occidentale.

Coulon (Louis), né à Nivelles. élève de MM. Picot et Eug. Isabey, trois tableaux de genre : 1° *une piqûre d'aiguille ;* 2° *un intérieur de jardin ;* 3° *le tour de Clef.*

Delfosse (Ernest), né à Bruxelles, élève de M. Camille Roqueplan, un tableau de genre, *le Conteur.*

Devos (Vincent), né à Courtrai, élève de M. Woutermaertens, un tableau de genre, *chiens épagneuls.*

Fourmois (F.), né à Bruxelles, un paysage, *vue prise dans les Ardennes.*

Gallait (Louis), né à Tournai, élève de M. Hennequin, un tableau d'histoire et un de genre : 1° *les derniers moments du comte d'Egmont ;* 2° *le Tasse.*

Geirnaert (Joseph), né à Eecloo, élève de M. Paëlinck, *Van Ostade au cabaret.*

Hamman (Edouard), né à Ostende, deux tableaux de genre : 1° *la visite du doge;* 2° *la famille du supplicié.*

Leyder (Pier Jean de), né à Anvers, élève de M. Berré, un tableau de genre; *fruits et nature morte.*

Jaquet (Joseph), né à Anvers, élève de l'Académie de Bruxelles, deux statues : 1° statue équestre du duc *Charles de Lorraine;* 2° l'*Aurore conduisant la fertilité sur la terre.*

Knyff (Alfred de), né à Bruxelles, trois paysages : *lever du soleil dans les Ardennes,* 2° *une prairie par un temps de rosée;* 3° *souvenir du Dauphiné.*

Noter (David de), né à Bruxelles, un tableau *de fruits.*

O'connell (Mme Frédérique), 3 portraits : 1° *Melle Rachel,* 2° *M. Romieu;* 3° *son propre portrait.*

Robie (Jean), né à Bruxelles, un tableau *nature morte et fruits.*

Roelofs (W.) *une mare.*

Somers (Louis), né à Anvers, un tableau d'histoire, *Charles Ier, roi d'Angleterre, recevant la visite de sa famille avant son supplice.*

Stevens (Alfred), né à Bruxelles, trois tableaux de genre : 1° *le matin du mercredi des cendres ;* 2° *le cadeau;* 3° *Découragement.*

Stevens (Joseph), né à Bruxelles, deux tableaux de genre : 1° *la surprise;* 2° *taureau flamand poursuivi par un chien.*

Thomas (Alexandre). *Agar dans le désert.*

Van Hove (Victor), né à Bruxelles. une statue, *le désespoir d'Ariane.*

Van Moer. *intérieur de cour,* à Bruxelles.

Van Schendel (Pierre). *Le nouveau marché d'Amsterdam.*

Verlat (Charles), né à Anvers, trois tableaux de genre : 1° *bûcheron attaqué par un ours;* 2° *buffle surpris par un tigre;* 3° *deux loups se disputant une proie.*

Vigne (Edouard de), né à Gand, élève de M. Paëlinck, *un paysage.*

Wiener (Léopold), né à Venloo, *trois médailles.*

Willems (Florent), né à Liége, trois tableaux : 1° *une vente publique de tableaux à Anvers en* 1660 ; 2° *la veuve;* 3° *le peintre dans son atelier.*

On le voit, la Belgique s'est considérablement distinguée dans ce grand tournois de l'art. Il est fâcheux, nous le répétons, que la critique parisienne ait été aussi injuste à l'égard de quelques-unes de nos individualités.

Voici comment M. Théophile Gautier s'exprime dans *la Presse* à propos des tableaux de M. Gallait :

« De même que Ary Scheffer s'était fait le peintre ordinaire de Faust, M. Gallait s'est institué le peintre du comte d'Egmont; il nous l'avait cependant montré l'année dernière dans un état à faire croire que nous ne le reverrions plus, le corps couvert d'un velours noir, la tête coupée et proprement posée sur un oreiller blanc, à côté du comte de Horn. M. Gallait a pris la tragédie par le dénoûment et il remonte de scène en scène; cette fois il nous montre un d'Egmont n'ayant pas encore au cou ce ruban rouge, mince comme le dos de la lame d'un couteau, mais n'en valant guère mieux pour cela; s'il n'est pas mort, il est à l'agonie et fait sa veillée suprême dans une salle de la maison connue sous le nom de Maison du Roi et située sur la grande place de Bruxelles, où l'exécution eut lieu le 5 juin 1568.

» Le jour se lève blafard sur une nuit d'insomnie éclairée par un de ces effets de lampe rougeâtres que les peintres aiment à faire contraster avec la fraîcheur bleue du matin; le comte d'Egmont, pâle et défait, a passé en prières avec l'archevêque d'Ypres chacune de ces heures qui vieillissent d'une année et font un agonisant d'un jeune homme plein de vie. Aux premières lueurs de l'aurore, il aperçoit les apprêts de son supplice et son échafaud qu'on dresse sur la place; les coups de maillet sur les charpentes funèbres résonnent à son oreille. Vivant, il est comme un mort qui entendrait clouer son cercueil. L'archevêque tâche de détourner les yeux de son pénitent de ce spectacle douloureux et de ramener son âme à la pensée du ciel, car il n'y a plus pour lui d'espoir sur la terre. Un recours en grâce avec la suscription « au Roy » n'a pas été admis et gît là déroulé sur la table.

» Nous avouons avoir peu de goût pour ces « sujets intéressants » qui font violence à la sensibilité des bourgeois comme un cinquième acte de mélodrame, et nous pensons, avec les Grecs, que l'art doit respecter l'homme dans certaines conditions extrêmes de torture morale ou physique. Il est bon de jeter quelquefois sur la tête d'un sujet ce voile dont Timanthe cache la face convulsée d'Agamemnon, aux applaudissements de la Grèce entière. Ce n'est pas que nous reculions devant l'horreur matérielle quand elle est exprimée avec une férocité saine et robuste, comme le font Caravage et Ribera, ces tortionnaires de la peinture; mais rien ne nous est désagréable comme cette horreur pleurarde et douceâtre, avec sa mise en scène de draps noirs,

de crucifix d'argent, de bougies pâlissantes, d'oreillers de dentelle tachés d'une goutte de sang, et tous ses accessoires mélodramatiques et mal peints. Que Caton d'Utique ouvre sa poitrine comme une armoire et répande à flots ses entrailles au musée espagnol ; que saint Jean laisse voir le moignon saigneux de son cou dans l'église cathédrale des chevaliers à Malte. l'atroce énergie et l'affreuse beauté de la peinture font tout pardonner; et d'ailleurs, ce n'est pas à l'intérêt larmoyant que ces maîtres hautains et farouches s'adressent; s'ils révoltent l'âme, ils ne l'affadissent pas, et il y a d'eux à M. Gallait la différence de Corneille à Lachaussée. — Espérons que, l'année prochaine, M. Gallait, remontant le cours de la tragédie, nous dédommagera de ces tableaux funèbres par la scène gracieuse de la gentille Claire et du comte d'Egmont en satin blanc.

» *Le Tasse dans sa prison* est sacrifié à un effet de soleil qui serait piquant, réduit aux proportions d'un tableau de chevalet, mais qui a quelque chose de puéril avec cette dimension. Tout le tableau est tenu dans l'ombre ou la demi-teinte pour faire valoir un coup de lumière qui porte uniquement sur les mains du pauvre poëte entrelacées autour du genou dans une de ces poses fixes de la folie. C'est ce que les peintres appellent, par une figure bizarre, mais qui rend bien l'idée, tirer le pistolet dans la cave. A quelque distance, on ne voit d'abord que ces mains pâles, fluettes, dont le soleil fait ressortir tous les détails anatomiques d'osselets, nerfs, veines par une dissection lumineuse; ce n'est qu'au bout de quelque temps que l'on discerne les jambes et les cuisses assez mal emmanchées du Torquato, puis son torse noyé d'ombre, et enfin sa tête hagarde fouettée en dessous de quelques reflets obscurs.

» Toutefois, nous préférons le Tasse au comte d'Egmont; au moins, il est seul dans sa prison et n'a pas à côté de lui un gros archevêque d'Ypres à face béate, illuminée à la Scalken de reflets rouges et reluisants comme un chaudron. L'on y retrouve quelques-unes des qualités que possédait M. Gallait avant de s'être mis à imiter Delaroche par les mauvais côtés. »

Il y a là évidemment un parti pris d'être hostile; car la critique de M. Théophile Gauthier n'est justifiée par aucun argument solide. On aimerait à rencontrer plus de justice chez un homme qui se targue de connaissances artistiques et dont le jugement a quelque valeur parmi les gens qui prennent leur opinion toute faite dans les journaux. Heureusement et comme contrepoids, M. Gallait a rencontré parmi le public connaisseur des témoignages sincères d'estime et de sympathie pour son talent hors ligne.

J. A. L.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE DUBLIN.

I.

De tous les enseignemens qu'on peut aller chercher à l'Exposition de Dublin, le plus précieux sans contredit est celui qui résulte de l'existence même de cette exposition.

Cette élégante et spacieuse construction atteste, en effet, une chose dont nous avons grand besoin de nous pénétrer. Elle atteste qu'à l'époque où nous sommes, ceux qui ne sont plus des enfants peuvent cesser de se conduire en enfants ; que les industriels, les commerçants, les artistes, les citoyens enfin, peuvent, avec succès, dans une multitude de questions d'intérêt général aussi bien que dans les relations privées, se comporter en personnes majeures, faire leurs affaires elles-mêmes, au lieu d'attendre qu'un gouvernement ait compris leurs vœux et leurs besoins, qu'il en ait reconnu la légitimité, et qu'enfin il ait le temps et les moyens de leur donner satisfaction.

Lorsque les Irlandais, ayant conçu le projet d'une exposition universelle, songèrent à le réaliser, l'idée à laquelle ils s'arrêtèrent ne fut pas de supplier l'administration du Royaume-Uni de prendre la direction de leur entreprise ; ils ne se dirent pas que le budget seul pouvait en faire les frais et qu'on ne trouverait que dans des commissions officielles assez de zèle et de lumières. On va voir comment ils ont procédé. Leur recette, applicable à une multitude de cas et dont les Anglais font usage pour se donner à eux-mêmes beaucoup de choses que nous nous bornons à solliciter ; cette recette est, je le répète, la plus précieuse de toutes celles que renferme ce grand bazar des produits de la science, de l'art et de l'industrie, en ce moment ouvert à Dublin.

Sans doute on ne s'attendait pas à voir l'Irlande nous donner des leçons de patriotisme, d'activité, de dignité ; c'est cependant ce qu'elle fait. L'Irlande a des citoyens dignes d'être pris par nous pour modèles ; ceux qui, en France, s'inspirant de leur conduite, transporteraient chez nous leurs procédés, rendraient à notre pays un service bien autrement grand que s'ils découvraient une planète, inventaient un moteur, remportaient une victoire, ou composaient un poëme en douze chants.

En l'année 1825, la Société royale de Dublin, dont l'existence remonte maintenant à plus de cent vingt-cinq ans, fonda, à l'imitation de ce qui se pratiquait en France, une exposition des produits des arts, de la science et des manufactures. Elle était triennale et se tenait dans le palais de la Société. Elle avait déjà eu lieu huit fois quand, en 1851, le palais de Cristal s'ouvrit aux nations. Aussi Dubin fut-elle, de toutes les villes britanniques, celle qui la première envoya son adhésion à cette mémorable entreprise. Cependant plusieurs districts irlandais refusèrent de figurer à Hyde-Park.

La belle cité de Cork fut de ce nombre; puis, s'apercevant aussitôt de sa faute et voulant la réparer autant que possible, elle se donna à elle-même le spectacle d'une exposition, et cette petite exposition provinciale eut un grand succès. Ouverte pendant quatre mois, elle reçut chaque jour deux à trois mille visiteurs.

La neuvième exposition périodique de Dublin devait avoir lieu en 1853 ; mais les membres de la Société royale pensèrent avec raison qu'après la solennité de Londres le temps des entreprises locales était passé et qu'une simple exhibition irlandaise, passant inaperçue, aurait peu d'utilité. La pensée d'inviter l'Europe à une fête industrielle qui se donnerait à Dublin ne les effraya pas ; mais quand ils en vinrent à l'examiner de près, ils reconnurent à sa réalisation bien des difficultés.

La principale venait de l'absence d'un local. Le seul dont on pût disposer, celui de la Société, était insuffisant. Il fallait donc construire un palais tout exprès ; cela coûterait (on fit le calcul) des sommes énormes, des millions. La Société royale était bien loin de pouvoir suffire à une telle dépense. Comment faire ? Abandonner le projet ? Personne n'y songeait. Mais on n'était fixé que sur ce point, qu'une Exposition universelle aurait lieu à Dublin en 1853.

La difficulté qui arrêtait un instant la Société royale devait se résoudre comme se résolvent de l'autre côté de la Manche toutes les questions qui ne demandent que de l'intelligence, de l'activité, de l'esprit national, par l'initiative de simples citoyens ; mais il y eut ceci de particulier qu'un homme eut la généreuse ambition de faire à lui seul ce que, s'il ne se fût hâté, plusieurs de ses concitoyens, en unissant leurs efforts, eussent certainement fait à sa place.

La Société royale comptait parmi ses membres un homme qui a acquis une grande fortune dans les travaux publics, dont la vie, prodigieusement active, présente cette rare particularité qu'il n'a échoué dans aucune des innombrables entreprises qu'il a tentées. Aussi la faveur publique est-elle acquise à toute affaire dont il se mêle, et ses constants succès sont dus, chacun le reconnait, moins au bonheur qu'à l'heureuse alliance de qualités rarement unies chez le même homme.

Pendant que la Société délibérait, lui, de son côté, faisait son projet. Après avoir conçu en artiste, il calculait en entrepreneur, et, toutes

les chances pesées, le 24 juin 1852, il apportait à la Société royale de Dublin la propositition que voici :

« M. Dargan, considérant que l'exposition triennale des manufactures de la Société royale de Dublin doit avoir lieu l'année prochaine et qu'il importe de donner à cette exposition une extension plus grande que n'en ont reçu celles qui ont précédé, propose de déposer entre les mains d'un comité spécial la somme de 20,000 livres sterling (500,000 fr.) aux conditions suivantes :

» 1° Un édifice convenable sera élevé sur la place de la Société royale de Dublin ;

» 2° L'ouverture de l'exposition n'aura pas lieu plus tard qu'en juin 1853 ;

» 3° Un comité spécial exécutif sera nommé par six personnes, dont trois au choix de M. Dargan et les trois autres au choix du conseil de la Société royale, mais pris dans le sein même de la société ;

» 4° M. Dargan aura la nomination du président, du vice-président et du secrétaire du comité exécutif;

» 5° A la fin de l'exposition, M. Dargan prendra livraison de l'édifice au prix qui sera fixé par des experts ;

» 6° Si les recettes n'atteignent pas le chiffre de 20,000 livres, plus les intérêts à 5 0/0 de cette somme, elles seront versées entre les mains de M. Dargan, déduction faite de tous les frais ;

» Si les recettes, tous frais payés, égalent la somme de 20,000 livres, intérêts compris, M. Dargan rentrera intégralement dans ses avances, capital et intérêts ;

» Si les recettes dépassent cette somme, l'excédant restera entre les mains du comité exécutif, qui en disposera comme il l'entendra.»

L'auteur de cette proposition ne pouvait donc y rien gagner ; il y pouvait perdre.

Grâce à son caractère élevé, à son active bienveillance, M. Dargan jouissait depuis longtemps de l'estime publique ; il est maintenant l'objet de la reconnaissance de tous ses concitoyens. Patriote désintéressé, on ne l'avait jamais vu rechercher l'éclat ; son nom est aujourd'hui dans toutes les bouches ; son portrait gravé ou lithographié, son buste, son médaillon, son portrait, sa statuette sont partout; on lui dédie des livres ; il y a aussi la contredanse de Dargan, la valse de Dargan, la polka de Dargan , etc. On tient des meetings en son honneur ; on lui offre des banquets ; le lord-lieutenant a voulu le faire chevalier, et il a refusé ; la reine, dit-on, le fera baronnet, et je ne sais s'il acceptera. Il l'est dans tous les cas.

L'une des œuvres d'art qui, dans la grande salle de l'exposition, excite au plus haut degré la curiosité sympathique du public, c'est la statue de M. Dargan, due au sculpteur irlandais Jones. Exécutée en marbre ou coulée en bronze, elle sera élevée plus tard sur la place de Leicester, qu'occupe en ce moment le palais de l'exposition. Et finalement cette gloire si justement acquise ne coûtera pas un sou à M. Dargan. Dès aujourd'hui il est certain que l'exposition fera ses frais : avis aux imitateurs.

William Dargan est Irlandais, il est né dans le comté de Carlow ; son père était ce qu'on appelle en Angleterre un gentilhomme-fermier. William reçut une éducation libérale ; encore jeune, il alla chercher fortune hors de l'Irlande ; mais, même à l'étranger, ses travaux eurent sa patrie pour objet. C'était au moment où Telford construisait la route d'Holy-Head, fraction importante de la route de Londres à Dublin.

M. Dargan eut le bonheur d'apprendre sous la direction de cet habile ingénieur son métier de constructeur. De retour en Irlande, à laquelle depuis lors il s'est voué tout entier, il amassa quelques capitaux dans des entreprises d'une importance secondaire, comparées à celles qu'il devait conduire plus tard, et parmi lesquelles figure cependant la branche du grand canal, entre Philipstown et Kilbeggan. Un projet est de construire entre Dublin et Howth une route destinée à continuer d'un côté à l'autre de la mer d'Irlande la route d'Holy-Head. L'expérience acquise par M. Dargan sous la direction de Telford le désignait pour cet important travail ; il en fut chargé.

Bientôt après, il fut question d'établir un chemin de fer entre Dublin et Kingstown. L'Irlande n'avait pas encore de voies ferrées ; des Anglais offrirent de se charger de l'entreprise. M. Dargan fut le seul Irlandais qui leur fit concurrence : ses offres furent agréées. Il commença les opérations en 1835 Les difficultés locales étaient grandes; cependant l'année suivante les travaux furent terminés.

Mais, pour énumérer toutes les entreprises auxquelles M. Dargan a pris part, il faudrait citer tous les travaux publics accomplis en Irlande depuis nombre d'années, toutes les routes, tous les canaux, tous les chemins de fer dont elle s'est enrichie. Le canal de l'Ulster est son œuvre, les grands chemins de fer de Great-Southern and Western, Midland Gread-Western , sont ses chefs-d'œuvre. En dix années, il a construit plus de 600 milles de voies de communication.

Le chemin de fer de Dublin à Kingstown fut longtemps le seul que possédât l'Irlande. Pendant plusieurs années, les voies de fer y furent en grand discrédit : l'importance en était peu appréciée ; on leur préférait des canaux. L'établissement des lignes les plus importantes était entravé par l'absence de fonds ; à la vérité, beaucoup d'actions étaient placées, mais les actionnaires s'accordaient à ne pas opérer leur versement. Le gouvernement dut intervenir ; il promit son aide, et la promesse n'avança pas la question ; encore fallait-il, pour commencer les travaux, qu'une certaine partie du capital fût réalisée, et cette condition semblait impossible à remplir.

Dans de telles circonstances, comment trouver un entrepreneur disposé à se mettre à l'œuvre? M. Dargan fut cet entrepreneur introuvable. Après avoir calculé, avec cette sûreté de coup d'œil qui lui appartient, toutes les chances de l'entreprise, il offrit de prendre en payement et comme argent comptant les bons de la compagnie. On comprend que celle-ci ne se fit pas prier. M. Dargan a, depuis, conduit un grand nombre d'entreprises aux mêmes conditions.

Depuis quelques années, M. Dargan a cherché dans des travaux d'un genre nouveau pour lui une diversion aux grandes opérations qui ont signalé sa carrière. Il s'est fait agriculteur, et ses fermes sont des champs d'épreuves où s'expérimentent les systèmes nouveaux. Enfin, il a largement contribué à donner à la culture du lin l'extension qu'elle a récemment reçue dans le sud de l'Irlande, et c'est à lui que la fabrication du sucre indigène doit de n'avoir pas été abandonnée.

Tels étaient les précédents de l'homme qui fit à la Socité royale de Dublin la proposition rapportée plus haut. Elle s'adressait à des gens dignes de l'entendre et qui, voyant d'où elle venait, ne s'en étonnèrent pas énormément. Séance tenante, la Société déclara qu'elle « accueillait cordialement la proposition de M. Dargan. » Et le conseil fut autorisé à faire, d'accord avec celui-ci ou ses représentants, toutes les démarches nécessaires à la réalisation du projet.

On va voir si M. Dargan fut dignement secondé.

Victor MEUNIER.

DATE POSITIVE

De la naissance de Pierre-Paul Rubens.

Pendant longtemps on a cru que Rubens était né à Cologne, et cette erreur historique s'est perpétuée depuis un siècle et demi sans qu'elle ait été contredite par aucun historien. Aujourd'hui, un savant hollandais, M. Backhuizen, vient de publier un écrit qui rectifie les faits et prouve que Siegen est le lieu de naissance de Rubens.

Une communication relative à l'ouvrage de M. Backhuizen a été faite ces jours derniers à la commission royale d'histoire par M. Gachet, employé supérieur aux archives du royaume.

M. Emile Gachet, chef du bureau paléographique, envoie une notice intitulée : *On sait enfin où est né Pierre-Paul Rubens.*

Cette notice est tirée d'un livre que M. Backhuizen van den Brink, conservateur adjoint des archives du royaume à La Haye, a publié tout récemment, sous le titre de : *Het huwelijk van Willem van Oranje met Anna van Saxen, historisch-kritisch onderzoek* (Examen historique et critique du mariage de Guillaume d'Orange avec Anne de Saxe).

M. Bakhuizen établit, dans ce livre, que Jean Rubens, père de Pierre-Paul, s'étant retiré d'Anvers à Cologne lors de l'arrivée du duc d'Albe aux Pays-Bas, fut appelé par Anne de Saxe afin de l'aider de ses conseils ; qu'ayant été, bientôt après, admis à la table de la princesse et dans son intimité, il devint quelque chose de plus pour elle qu'un conseiller intime ; que leur liaison éclata par la naissance d'un enfant dont Guillaume et sa famille refusèrent de reconnaître la légitimité ; que, au mois de mars 1571, Jean Rubens s'étant rendu

à Siegen pour voir la princesse, y fut arrêté par ordre de Guillaume et du comte Jean, son frère, et conduit prisonnier à Dillenbourg; que sa femme, Marie Pepeling, dont la conduite dans cette affaire fut admirable, parvint, à force de démarches et de sollicitations, à le faire sortir de prison en 1573, mais qu'il dut s'obliger à ne pas quitter Siegen, qui lui fut assigné pour résidence; que lui et sa femme habitèrent cette petite ville jusqu'en 1578; que, le 15 mai de cette année, un contrat fut signé entre lui et les commissaires du prince d'Orange, aux termes duquel il pouvait aller où bon lui semblerait, excepté dans les domaines particuliers du prince; qu'alors toute la famille alla de nouveau se fixer à Cologne, où Jean Rubens mourut en 1587.

Après avoir retracé tous ces faits, M. Gachet en déduit des conséquences qui forment la conclusion de sa notice. Voici comment il s'exprime :

« Dans notre édition des *Lettres inédites de P.-P. Rubens*, nous avions émis l'opinion que Rubens était né à Cologne en 1577, et nous avions ajouté qu'on supposait que ce devait être le 29 juin, jour de Saint-Pierre et de Saint-Paul, sous les noms desquels il avait été baptisé.

Nous suivions en cela les autorités les plus respectables. Jean Brandt, beau-père de Pierre-Paul, écrivant, en 1615, la biographie de Philippe Rubens, frère aîné de notre peintre, n'a-t-il pas déclaré que Philippe naquit à Cologne en 1574, six ans après que son père avait abandonné Anvers? Et Philippe Rubens, le fils de l'autre Philippe, n'a-t-il pas aussi écrit que Pierre-Paul, son oncle, naquit également à Cologne en 1577? Il semblait impossible que les choses se fussent passées autrement, à moins d'admettre, comme nous le disions, que Marie Pepeling fût revenue tout exprès à Anvers pour donner le jour à notre peintre.

Eh bien! malgré la vraisemblance, malgré le dire de Philippe Rubens, tout cela n'était pas vrai. Marie Rubens avait réussi à tromper sa famille, à tromper la postérité. Philippe, le frère aîné, qui naquit en 1574, n'est pas né à Cologne, quoi qu'en ait dit Jean Brandt, et Pierre-Paul n'y est pas né non plus, quoi qu'en ait dit son neveu.

» Nous avions publié une lettre du célèbre peintre, dans laquelle il dit en parlant de Cologne : « Je suis plein d'affection pour cette ville, car j'y ai été élevé jusqu'à ma dixième année » (*ik ben seer geaffectionneerdt voor de stadt Ceulen, omdat ick aldaer ben opgevoedt tot het thienste jaer myns levens*), et nous avions pensé qu'il y avait là un témoignage de plus en faveur de Cologne. M. Bakhuizen nous a détrompé.

» Cette phrase elle-même, en la rapprochant de tous les faits que nous venons d'exposer, ne prouve rien moins que cela. Si Rubens avait vu le jour à Cologne, il l'aurait dit; il ne se serait pas contenté d'une expression aussi vague que celle-ci : *J'y ai été élevé.*

» N'est-il pas évident d'ailleurs que Jean Rubens n'a quitté Siegen qu'au mois de mai 1578? Le contrat de sa mise en liberté n'en fait-il pas foi? et ne serait-il pas absurde de croire que les deux époux réunis à Siegen depuis 1573, se seraient séparés en 1577, lors de la naissance de P.-P. Rubens?

» Non, les faits sont aujourd'hui clairement démontrés. Pierre-Paul Rubens est né à Siegen, pendant que son père y était prisonnier sur parole; et comme Jean Rubens était encore protestant à cette époque, je ne vois pas trop comment les registres des églises catholiques d'Anvers, de Cologne, etc., auraient pu fournir des renseignements touchant son baptême en 1577.

» Le jeune Pierre-Paul sera devenu catholique beaucoup plus tard, lorsque le reste de sa famille revint au catholicisme, et cela eut lieu à Cologne, il n'en faut pas douter. Quant à son lieu natal, il n'y a plus désormais de contestation possible. Qu'Anvers continue à se montrer fière de la gloire dont son peintre a pris soin de la couvrir; que Cologne soit fière aussi d'avoir donné asile à cet enfant : c'est peut-être au milieu des merveilles qu'elle étalait à ses yeux que son génie a pris naissance.

» Le hasard avait fait naître Rubens à Siegen; mais c'est à Cologne que s'est formée sa jeune intelligence, et c'est Anvers, la ville flamande qu'il aimait tant, Anvers, le berceau de sa famille, qu'il a décorée à jamais de la noble couronne des beaux arts... »

La notice de M. Gachet sera insérée dans le Bulletin.

***

EXPOSITION DE LA HAYE.

APERÇU GÉNÉRAL.

Les portes de l'Exposition de La Haye se sont récemment ouvertes; comme toujours, les amateurs, les curieux, le public, se pressent dans les salles. Les œuvres sont nombreuses, car le livret ne compte pas moins de cinq cents soixante-sept numéros; mais il est à regretter que le nombre ne soit pas en rapport avec la qualité; il est à regretter en outre que beaucoup de célébrités nationales et étrangères n'aient pas cru devoir répondre cette fois à l'attente de notre métropole. Peut-être aussi ces illustrations ne peuvent-elles suffire à tout, et la simultanéité des expositions de Paris et de la Haye a-t-elle été, pour les unes et pour les autres, la cause de l'absence dont nous avons aujourd'hui à nous plaindre?

Parmi nos maîtres, M. Koekkoek est un de ceux dont on est le plus surpris de ne point voir les ouvrages à la place que pourtant ils occuperaient si bien. En revanche, M. Schelfhout, qui depuis plusieurs années nous tenait rigueur, a fait sa réapparition avec quatre tableaux d'un haut mérite, et M. Nicolas Pieneman a envoyé le portrait de son père ravi à l'art après une courte maladie. Cet envoi de M. Pieneman a encore ajouté, s'il était possible, au chagrin généralement ressenti chez nous par la perte du Nestor de l'école néerlandaise.

L'examen que j'ai été à même de faire des œuvres exposées n'est point encore assez complet pour que je me permette d'entrer aujourd'hui dans aucun détail critique. Ces lignes n'étant qu'un aperçu général, je me bornerai à enregistrer dans les spécialités diverses les noms des artistes dont les travaux ont, dès le premier abord, fixé mon attention.

La *peinture religieuse* n'est pas celle qui brille le plus; elle n'a guère pour représentants que MM. J. Berton, Van Dyck, Nicolas, Donkers, M[lle] Bovie, Travers. Les principaux *intérieurs d'église* sont signés Bosboom, Genisson, Van Pelt.

L'*histoire* et le *genre* s'offrent à nous avec les compositions de MM. J. A. Krusemann, D. Bles, H. Bource, Coole, P. Tetar van Elven, Hamman, Opzoomer, Van Hove père et fils, Baron, de Beaumont, S. Verveer, Couture, Dinnewit, Dubourcq, Achille Giroux, Breuhaus, de Groot, M[me] Grün, Guët, A. Guillemin, Hanedes, les *figures* par C. Rochussen, Hasenclever, Huysmans, Ten Kate, Kremers, Lamme, F. Lintz, L. Lyon, Schlesinger, A. Taurel, Verhaghen, Verlat et autres.

Il y a, comme de coutume, abondance de *paysagistes* : au premier rang, notre grand Schelfhout; puis M. Mœrenhout, notre meilleur peintre de chevaux; MM. Calame, Lapito, Van de Sand Bakhuysen, Rossel, Jongkind, Van Severdonck, Tom, W. G. Wagner, Weissenbruch, Hoppenbrouwers, Leickert, Justin Ouvrié, Achenbach, Knud Baaden, Van den Bergh, Bilders, A. Bœhm, Cunœus, et j'en omets.

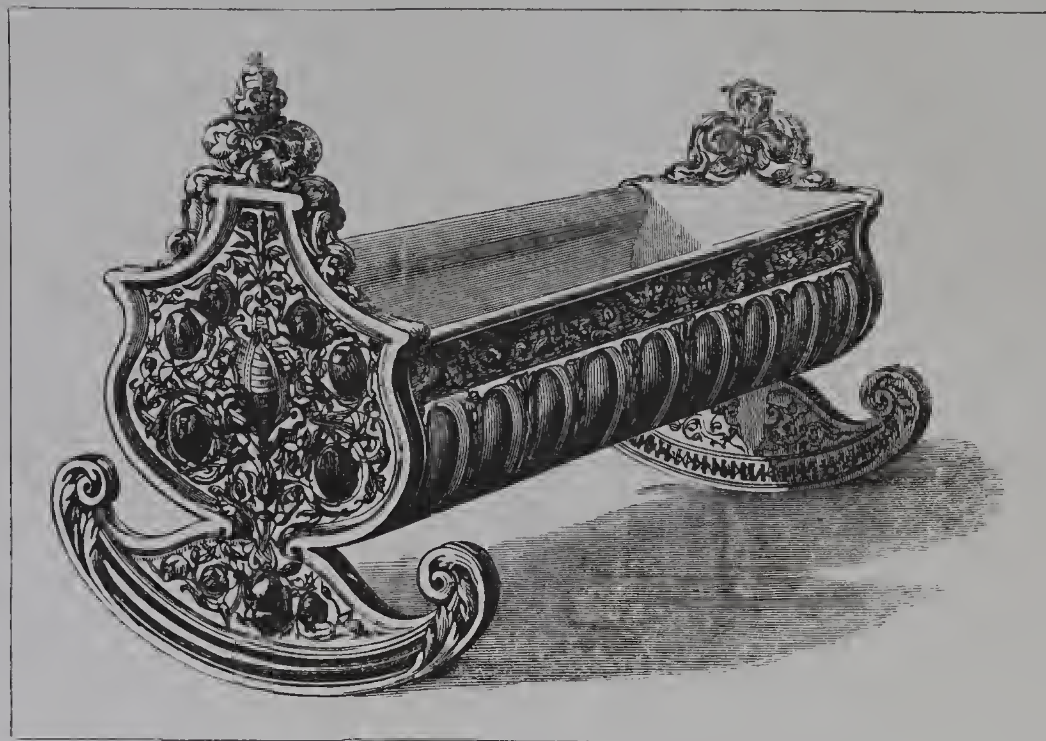
Pour les *marines*, M. L. Meyer mérite d'être cité le premier. Suivent MM. Van Deventer, Dreibholtz, Hilverdink, Op den Hoff, Kannemans, Lehon, Pleysier. Quant à M. Waldorp, il s'est abstenu, lui qui d'ordinaire surchargeait nos expositions de tableaux de toute grandeur. Je ne sais à quoi attribuer cette absence. Par hasard, M. Waldorp aurait-il l'intention de se livrer à de plus sérieuses études, et de suivre le conseil que nous avons pris la liberté de lui donner au mois d'octobre de l'année dernière dans cette Revue, en rendant compte de l'Exposition d'Amsterdam?

L'école lyonnaise tient plus que jamais le sceptre de la *peinture de fleurs*, comme l'attestent les envois de M. Saint-Jean et de M[lle] Élise Wagner.

En *sculpture*, qui est sans contredit la plus restreinte des spécialités de notre Salon, j'ai remarqué de curieux sujets par M. Pierre Graillon, et surtout deux bas-reliefs dont ont un en ivoire du sculpteur dieppois.

Au surplus, parmi les ouvrages soumis à l'appréciation du public de La Haye, un certain nombre avait déjà paru l'année dernière à l'Académie d'Amsterdam; on me dispensera d'en dresser la liste ou d'en parler, parce que je ne pourrais que répéter à leur propos ce que j'ai déjà dit ailleurs. Mais, à côté de ces œuvres, il en est d'autres entièrement nouvelles qui veulent n'être point passées sous silence : de celles-là j'essayerai bientôt de faire une analyse succincte.

F. DE VIEUCHAMPS
(de La Haye.)



Imp. et lithog. des Beaux-Arts. 10, Passage du Prince.

BERCEAU

de S. A. le Prince Royal d'Angleterre, d'après un dessin composé par S. M. la Reine Victoria.

VARIÉTÉS.

LE PRINCE DE LIGNE.

Il y a quelques années une Revue (*la Revue nouvelle*) a publié d'abondants et curieux extraits de *Mémoires* inédits du prince de Ligne, que des journaux ont reproduits depuis et ont mis en circulation. Mme de Staël en 1809, et du vivant du prince, a donné un choix de ses *Lettres* et de ses *Pensées*. On a plus d'une fois puisé dans la collection de ses OEuvres en trente-deux volumes, assez bizarrement intitulée : *Mélanges militaires, littéraires, sentimentaires* (1795-1809), pour en faire des extraits soit en deux, soit en cinq volumes, sous le titre d'*OEuvres choisies* ou de *Mémoires et Mélanges*. Quand on a parcouru l'un ou l'autre de ces recueils abrégés, on a dans l'esprit un prince de Ligne très-vif et très-ressemblant. Plus on le laisse parler lui-même, mieux il se dessine ; il semble d'ailleurs que, sur son compte, toutes les formes de l'éloge brillant soient épuisées. Quand les *Mémoires* paraîtront un jour au complet, tout sera dit, ou plutôt tout recommencera ; car on aura alors le portrait en pied et dans toute sa fraîcheur. Le temps ne peut qu'ajouter au prix de certains détails qui tiennent aux mœurs d'une société évanouie : « Je n'écrirais pas tout cela si l'on devait me lire à présent, dit le prince de Ligne à la fin d'un de ses récits ; mais, cent ans après, ces petites choses, qui ont l'air d'être des riens, font plaisir. J'en juge par celui que me font les Souvenirs de Mme de Caylus, les Mémoires de la mère du Régent, ceux de Saint-Simon (*on ne les connaissait alors que par fragments*) et cinquante auteurs d'anecdotes de la Cour de France de ce temps-là. » Sans prétendre devancer cette idée finale qu'il laissera après qu'on aura publié ses Mémoires au complet, je voudrais ici parler un peu du prince de Ligne comme de quelqu'un qui a beaucoup écrit, et, sans le traiter précisément comme un auteur, m'appuyer de ce qu'il a fait imprimer pour donner quelques remarques et sur l'homme et sur le temps.

Né en Belgique le 12 mai 1735 de l'illustre famille qu'on sait, il n'aime pas à dire au juste son âge ; il dit que son extrait baptistaire a été perdu. Il aurait voulu être, et il a été, en effet, l'homme *qui n'a jamais eu que vingt ans*. Il nous a égayé sur le compte de ses divers précepteurs plus ou moins incapables ou vicieux. Il a parlé singulièrement de son père : « Mon père ne m'aimait pas, je ne sais pourquoi ; car nous ne nous connaissions point. Ce n'était pas alors la mode d'être bon père ni bon mari. Ma mère avait grand'peur de lui. Elle accoucha de moi en grand vertugadin... » Au temps de ce père altier et sévère, l'habitude était de se faire craindre ; et, si les mœurs avaient de la raideur antique, en revanche, du temps que le prince écrivait ces lignes légères, cette mode avait bien changé ; les mœurs s'étaient détendues tout d'un coup, et du respect on avait subitement passé à l'impertinence. On plaisantait de tout, et l'on voudrait que l'aimable prince eût l'air lui-même de moins badiner sur ces sentiments de famille et de nature qu'il était fait pour ressentir. Il citait gaiement la lettre qu'il écrivit à son père le jour qu'il fut nommé colonel du régiment de son nom et duquel son père était le colonel propriétaire.

« Monseigneur,

« J'ai l'honneur d'informer Votre Altesse que je viens d'être nommé colonel de son régiment. Je suis avec un profond respect, etc. »

La réponse ne se fit pas attendre, dit le comte Ouvaroff (auteur d'une spirituelle Notice sur le prince de Ligne) ; elle était conçue en ces termes :

« Monsieur,

« Après le malheur de vous avoir pour fils, rien ne pouvait m'être plus sensible que le malheur de vous avoir pour colonel. Recevez, etc. »

Ce moqueur, qui nous fait ainsi les honneurs de son père, a dit d'ailleurs, en rendant plus de justice à ses hautes qualités : « Il avait une grande élévation, et était aussi fier en dedans qu'en dehors. » La dernière fois qu'il le vit, après quelques détails d'affaires dont son père, déjà malade, le chargea, en ajoutant : « Au reste, cela vous regarde plus que moi, puisque...; » ce *puisque*, confesse-t-il, qui exprimait la certitude d'une fin prochaine, le fit fondre en larmes. Le prince de Ligne eut un fils qu'il aima tendrement, dont il fut le camarade et l'ami, qu'il conduisit au feu dès qu'il en eu l'occasion, et dont la mort, dans la première guerre de la Révolution, brisa son cœur. Il avait plus de sentiments naturels qu'il n'aime à en accuser. Si donc, dans la rigidité féodale et seigneuriale de la génération précédente, il y avait encore un excès de mœurs antiques, on voit, dans la seule façon dont le prince de Ligne en parle, qu'il y a chez lui de l'excès opposé, une légèreté de bel air et une affectation de laisser-aller qui suppose quelque *manière* et du *genre*.

C'est là le défaut de ses premières années ; c'est le premier pli qu'il a cru devoir se donner pour plaire. Jeune, il a pourtant une autre religion encore que celle de plaire, et qui le domine avant tout, celle de la gloire et de l'honneur militaire. Dès l'âge de quinze ans, il écrit un petit *Discours sur la Profession des Armes* :

« Que peut-on à quinze ans? dit-il en se relisant quelques années après. Je voulais échauffer l'imagination de mes parents et de mes maîtres : je voulais qu'ils me lâchassent au service : je m'y regardais déjà un peu puisque de vieux dragons du brave régiment de mon oncle me portaient sur leurs bras et qu'ils me racontaient Clausen, Dettingen et Bonef. A sept ou huit ans, j'avais déjà entendu une bataille, j'avais été dans une ville assiégée (Bruxelles), et de ma fenêtre j'avais vu trois siéges. Un peu plus âgé, j'étais entouré de militaires. D'anciens officiers retirés de plusieurs services dans des terres voisines de celles de mon père entretenaient ma passion. Turenne, disais-je, dormait à dix ans sur l'affût d'un canon Annibal, à neuf ans, avait juré aux Romains une haine éternelle. Je la jurai dans mon cœur aux Français, que l'on me faisait regarder comme nos ennemis nécessaires : j'en suis bien revenu ; et même alors, tant mon goût pour la guerre était violent, je m'étais arrangé avec un capitaine (français) de Royal-Vaisseaux, de garnison à deux lieues de là. Si la guerre s'était déclarée, je me sauvais ignoré du monde entier, excepté de lui ; je m'engageais dans sa compagnie, et ne voulais devoir ma fortune qu'à des actions de valeur. Je me répétai sans cesse : *Rose et Fabert ont ainsi commencé.* »

Ce goût du jeune prince de Ligne pour les armes est quelque chose de plus que l'instinct brillant de la valeur : il a beaucoup écrit sur la guerre ; il a beaucoup étudié et médité sur toutes les parties de ce sujet ; il a analysé les actions et les mérites des grands capitaines des guerres précédentes et des généraux de son temps. Je ne sais ce qu'en pensent les gens du métier : on dit que le duc de Wellington estimait les ouvrages militaires du prince de Ligne. Indépendamment des connaissances spéciales et des améliorations positives qu'il proposait à sa date, j'y vois ce qui fait l'âme de ce noble métier de soldat, l'alliance de l'abnégation et d'une émulation glorieuse : « on y rend des services, dit-il ; l'on y endure des peines, l'on y reçoit des éloges. » Il a des apostrophes *aux Commençants*, qui respirent le feu sacré :

« Fussiez-vous du sang des héros, fussiez-vous du sang des Dieux s'il y en avait ; si la gloire ne *vous délire* pas continuellement, ne vous rangez pas sous ses étendards. Ne dites point que vous avez du goût pour notre état : embrassez-en un autre, si cette expression froide vous suffit. Prenez-y garde, vous faites votre service sans reproche peut-être ; vous savez même quelque chose des principes : vous êtes des artisans ; vous irez à un certain point, mais vous n'êtes point des artistes. Aimez ce métier au-dessus des autres à la passion ; oui, passion est le mot. Si vous ne rêvez pas militaire, si vous ne dévorez pas les livres et les plans de la guerre, si vous ne baisez pas les pas des vieux soldats, si vous ne pleurez pas au récit de leurs combats, si vous n'êtes pas mort presque du désir d'en voir, et de honte de n'en avoir pas vu quoique ce ne soit pas de votre faute, quittez vite un habit que vous déshonorez. Si l'exercice même d'un seul bataillon ne vous transporte pas, si vous ne sentez pas la volonté de vous trouver partout, si vous y êtes distrait, si vous ne tremblez pas que la pluie n'empêche votre régiment de manœuvrer, donnez-y votre place à un jeune homme tel que je le veux : c'est celui qui sera fou de l'art des *Maurice*, et qui sera persuadé qu'il faut faire trois fois plus que son devoir pour le faire passablement. Malheur aux gens tièdes ! »

Et en même temps qu'il donne ces conseils électriques aux commençants, le prince de Ligne ne parle pas d'un ton moins généreux et moins réchauffant à ceux qui n'ont pas fait tout leur chemin l'ayant

mérité, aux mécontents qui se plaignent du service et qu'un froissement va peut-être y faire renoncer. C'est le revers de la médaille, mais à ce revers même il montre encore l'honneur :

« Un passe-droit, une injustice, ou trop peu de justice, ou de grâce, vous donne quelquefois des regrets d'avoir sacrifié vos jours à la patrie : ah! ne vous les reprochez pas. La considération de l'armée venge et console de la sotte distribution des faveurs. Voyez l'air caressant et respectueux à la fois de ceux que vous avez menés à la victoire. Rappelez-vous ce que vous leur avez entendu dire de vous dans leurs tentes ou au bivouac après la bataille. Quel est l'état, malgré ses inconvénients et les caprices de la fortune, où l'on est le plus respecté ? un vieux sous-lieutenant l'est plus qu'un ministre. Son peloton tremble quand il paraît; personne ne se range pour un grand seigneur, et le soldat qui rencontre un officier dans la rue s'arrête et fait front. Ne quittez jamais le plus beau des métiers... Il se présente souvent des occasions où la Cour se rappelle d'avoir oublié, négligé ou mal jugé le mérite, et où un bon bras, dirigé par une bonne tête, est recherché pour rendre encore service à son maître. »

On a vu dans Vauvenargues un militaire distingué et philosophe, sentant la gloire des armes et forcé à regret d'y renoncer. Le prince de Ligne a dit de lui : « Vauvenargues est trop triste pour un homme de guerre ; il voyait trop noir. » Il y supposait de la prétention de la part de Vauvenargues, mais ce n'était que de la mélancolie sur un front sérieux et de la mauvaise santé. Lui, il porte à la guerre un dégagé qui rehausse la valeur et lui donne une sorte de bon goût. On a son *Journal de la Guerre de Sept ans*, dont il fit toutes les campagnes au service de l'Autriche, journal « qui est écrit plus à cheval qu'autrement. » Dans cette guerre, il fut successivement capitaine, lieutenant-colonel, puis colonel dans le régiment wallon qui portait son nom et qui appartenait à son père. Le 17 mai 1757, il vit pour la première fois les postes avancés ; il entendit siffler les premières balles : « J'étais heureux comme un roi. » Son impatience s'accommode assez peu en tout temps de la lenteur méthodique du maréchal Daun; on chante, après chaque succès, des *Te Deum* qui font perdre le temps. Même après les avantages, on laisse souvent l'ennemi se retirer en bon ordre : « Il aurait été difficile de l'entamer, dit-il d'une de ces premières marches prussiennes dont il est témoin ; à la vérité *nous n'étions pas entamants.* » A une première affaire où il s'agit d'occuper une crête de hauteur, il y arrive avec son monde en même temps que l'ennemi : « Nous eûmes un moment de flux et de reflus comme au parterre de l'Opéra. » Cette image lui vient tout naturellement comme à une fête. Il fait ses premiers prisonniers ; c'étaient quinze ou seize hommes et un capitaine qui, se trouvant coupés, se rendirent : « Et je les fit passer derrière les rangs avec un plaisir qui tenait de l'enfance. » L'affaire faite, il a perdu plus de la moitié de son bataillon, et ces débris victorieux continuent de rester encore exposés au canon fort mal à propos : « Il n'était venu en tête à personne de nous mettre à l'abri ; cependant tout était fini, et notre artillerie répondait fort mal à celle des Prussiens. Mais on n'aime pas à donner un avis là-dessus. » Voulant faire entendre qu'on aime mieux rester exposé à un péril même inutile. — Je ne cite ces passages que pour donner idée du ton du prince de Ligne parlant de ces choses de guerre avec rapidité et avec goût.

Si l'on allait plus au fond, même sans prétendre au technique, on trouverait les caractères de divers généraux vivement dessinés d'après leurs actions mêmes. Le maréchal Daun, prudent, circonspect, méthodique, à qui il arrive un jour de galoper pour la première et la dernière fois de sa vie, et qui, après la victoire de Hochkirch, se met à écrire à Marie-Thérèse pour sa fête de Sainte-Thérèse la relation de la victoire, au lieu de donner les derniers ordres pour la poursuivre ; il s'appuie sur une pierre pour écrire : « Cette pierre-là fut notre pierre d'achoppement, » dit le prince de Ligne qui aimait les jeux de mots, surtout si dans ces gaietés sur le mot il y avait de l'imagination. Il fallait, selon lui, achever la bataille au lieu de l'écrire. Lacy et Loudon sont bien plutôt les généraux de son goût et de son admiration : il est glorieux et fier de se dire de loin son élève. Quant au grand Frédéric, le prince de Ligne nous fait bien sentir aussi l'esprit de sa tactique durant cette guerre pénible où il lui suffit le plus souvent de n'être point écrasé, « ni vainqueur, ni vaincu, et content même de cet état d'indécision. » A propos de je ne sais quelle position avantageuse aux Prussiens : « Le roi l'occupa parfaitement bien, dit le prince de Ligne ; il jouit de son plaisir ordinaire qui était de nous tenir en suspens. »

A la fin de la campagne de 1759 le prince de Ligne est choisi pour aller porter au roi de France à Versailles la nouvelle de l'affaire de Maxen ; il a raconté sa première apparition dans cette Athènes dont il était déjà, et il l'a fait avec piquant et un peu de cliquetis. Son beau moment parisien, sa belle heure française n'était pas encore venue.

La paix faite et après quelques années, il y reparut souvent, il y vécut et fut quelque temps avant d'y être apprécié comme il devait. Mme du Deffand, juge des plus sévères, mais aussi des plus clairvoyants, le voyait quelquefois dans l'été de 1767 ; il avait alors trente-deux ans : « Le prince de Ligne, dit-elle, dans une lettre à Horace Walpole (3 août), n'est point beau-fils de la princesse de Ligne du Luxembourg, c'est son cousin ; il est de ma connaissance, je le vois quelquefois ; il est doux, poli, bon enfant, un peu fou ; il voudrait, je crois, ressembler au chevalier de Boufiers, mais il n'a pas, à beaucoup près, autant d'esprit, il est son *Gilles.* » Ce qui me frappe, c'est que Grimm, vers cette date, dit à peu près la même chose ; parlant de la lettre adressée par le prince à Jean-Jacques Rousseau en 1770, lettre dans laquelle il lui offrait un asile contre la persécution et une retraite à Belœil, comme M. de Girardin la lui fit accepter plus tard à Ermenonville, Grimm ajoute : « Cette lettre n'a pas eu de succès à Paris, parce qu'on n'y a pas trouvé assez de naturel et que la prétention à l'esprit est une maladie dont on ne relève pas en ce pays. » Il y a sur ceci deux points à remarquer : d'abord, c'est que les personnes, déjà en crédit et en possession, qui vous voient à vos débuts, ont peine à vous admettre : elles vous comparent à d'autres qui tiennent déjà un rang ; les places sont prises dans leur esprit, les hauteurs sont occupées. Il faut, pour s'en emparer, déloger quelques-uns de ses devanciers, ce qui ne se fait pas en un jour ni sans quelque effort. Puis il est à croire qu'à ses débuts le prince de Ligne forçait en effet sa manière. Saint-Lambert avait dit de Boufiers naissant : « C'est Voisenon-le-Grand. » Le prince de Ligne visait à être Boufiers-le-Grand. C'était une prétention. Il a écrit quelque part : « J'aime mieux une chanson d'Anacréon que l'*Iliade*, et le chevalier de Boufiers que le Dictionnaire encyclopédique. » J'ai noté (car j'aime jusque dans les gens aimables à saisir les côtés élevés ou sérieux) ce culte de religion militaire, qui transportait tout enfant le prince pour la gloire des Eugène et des Maurice de Saxe. Il ne lui a peut-être manqué, pour marquer hautement sa place de ce côté, qu'un commandement en chef donné à temps ; car, sans parler de l'intrépidité sur le champ de bataille, il avait le coup d'œil. Mais, à côté de cet idéal noble et fortifiant, il en avait un autre d'un tout autre genre et qui tenait d'une imagination un peu atteinte et gâtée en naissant de l'air du siècle : « Qui est-ce qui sait, dit-il, que Bussy se battait à la tête de la cavalerie légère de France à la bataille des Dunes? mais on se ressouvient de l'*Histoire amoureuse des Gaules* et de la chanson des *Alleluia.* Quand un homme se peint dans ses ouvrages, surtout du côté de la volupté, il intéresse toujours, surtout les jeunes gens ; on voudrait avoir vécu avec ces aimables débauchés d'Anet et du Temple, et ces messieurs à Roissy.» Cela nous ramène aux petits soupers avec les mauvais sujets, avec les Dubarry et autres, et à une certaine affectation première de rouerie et de débauche à la mode, dont le prince de Ligne eut peut-être insensiblement à se corriger. Il s'en corrigea comme de vouloir paraître avoir trop d'esprit : il en avait bien assez sans y songer. « Même dans les écarts, il y a des gens à qui tout va, parce qu'ils ont de la grâce et du tact. » Il fut de bonne heure de ces gens-là. Jusqu'à la fin il aura le désir de plaire ; « il n'y a que les bourrus qui ne l'aient pas ; » mais son grand précepte, en pareille matière, sera surtout de *n'imiter personne :* « La méthode se verrait, tout serait gâté. Le plus grand art pour plaire est de n'en pas avoir. » Tel il dut être, dans le premier, du moins dès le second moment.

Celui que Mme du Deffand et Grimm faisaient d'abord quelque difficulté d'admettre comme de la pure race des esprits français, l'était si naturellement devenu, qu'écrivant en 1807 de Tœplitz à son compatriote le prince d'Arenberg, l'ancien ami de Mirabeau, et lui parlant de M. de Talleyrand, qui venait d'arriver : « Jugez, disait-il, de son plaisir d'être reçu par moi, car il n'y a plus de Français au monde que lui, et *vous et moi, qui ne le sommes pas.* » Et il disait vrai en parlant ainsi.

Il s'était essayé sous Louis XV, et il réussit complétement sous Louis XVI, dans cette cour jeune et folâtre, au milieu de ses véritables contemporains. Il a peint en quelques pages légères et d'une touche inimitable ces promenades, ces cavalcades matinales et familières, où la reine Marie-Antoinette ravissait et effleurait les cœurs, et ne cessait de mériter les respects : il nous a rendu cette reine aimable et calomniée sous ses vraies couleurs, comme il fera également de tous les illustres souverains qu'il a connus, de l'impératrice Catherine, de Frédéric le Grand, de Joseph II. Sur tous ces personnages historiques, le prince de Ligne est le témoin le plus juste et le plus rapide, le peintre le plus animé, le plus aisé et le plus au naturel. Ses jugements sont d'un grand prix, et le bon sens qui est au fond de son amabilité s'y décèle.

Dans les entretiens qu'il eut avec Frédéric au camp de Neustadt (1770), la conversation étant venue à tomber sur la religion, le roi se mit à en parler librement et peu décemment, comme il faisait avec les La Mettrie et les d'Argens : « Je trouvai, dit le prince de Ligne, qu'il mettait un peu trop de prix à sa damnation et s'en vantait trop... C'était de mauvais goût au moins de se montrer ainsi... Je ne répondis plus toutes les fois qu'il en parla. » Avec Voltaire, autre souverain, chez qui il va faire un séjour à Ferney, et dont il nous rend la conversation, les gestes, les incongruités même dans tout leur déshabillé et leur pétulance, il a plus d'un propos sérieux : « Il aimait alors, dit-il de Voltaire, la Constitution anglaise. Je me souviens que je lui dis : Monsieur de Voltaire, ajoutez-y comme son soutien l'Océan, sans lequel elle ne durerait pas un an. « L'homme qui semblait des deux le plus léger ne se trouvait pas être ici le moins sage.

Ce côté sérieux et sensé, qu'il n'eut jamais l'occasion de développer avec suite dans les affaires, tourna avec les années chez le prince de Ligne au profit de l'homme aimable : même, en ne restant que cela avant toute chose, il y a un progrès qui est à faire pour continuer d'en mériter la réputation. Il faut nourrir cette amabilité, en avançant, de toutes sortes d'idées justes et solides sans en avoir l'air ; l'homme aimable de soixante ans, même pour paraître n'en avoir jamais que vingt, ne doit pas être aimable comme on l'est à vingt, où l'on paie de mine et de jolies manières en bien des cas ; il faut, tout en conservant le désir de plaire, qu'il y joigne bien des qualités qu'il n'avait pas à cet âge; il faut qu'en sentant toujours de concert avec la jeunesse, il ait l'expérience de plus, et qu'elle accompagne sans se marquer. Au reste, le prince de Ligne, qui s'y connaît mieux que personne, va nous développer tout ce qui convient à son idée, et nous raconter ces divers degrés et, pour ainsi dire, ces saisons successives de l'homme aimable :

« Je connais des gens, dit-il, qui n'ont d'esprit que ce qu'il leur faut pour être des sots. Écoutez-les, ils parlent bien ; lisez-les, ils écrivent à merveille : du moins cela se dit comme cela. Tout le monde a de l'esprit à présent, mais s'il n'y en a pas beaucoup dans les idées, méfiez-vous des phrases. S'il n'y a pas du trait, du neuf, du piquant, de l'originalité, ces gens d'esprit sont des sots à mon avis. Ceux qui ont ce trait, ce neuf, ce piquant, peuvent encore ne pas être parfaitement aimables; mais, si l'on unit à cela de l'imagination, de jolis détails, peut-être même des disparates heureux, des choses imprévues qui partent comme un éclair, de la finesse, de l'élégance, de la justesse, un joli genre d'instruction, de la raison qui ne soit pas fatigante, jamais rien de vulgaire, un maintien simple ou distingué, un choix heureux d'expressions, de la gaieté, de l'à-propos, de la grâce, de la négligence, une manière à soi en écrivant ou en parlant, dites alors qu'on a réellement, décidément de l'esprit, et que l'on est aimable. »

Mais voici le second degré et la seconde saison que fait la maturité durable, et sans quoi l'homme aimable, même défini de la façon qu'on vient de voir, court risque de mourir en nous ou de se figer avec la jeunesse :

« Si, ajouté encore à cela, on a des connaissances agréables de la littérature et de la langue de plusieurs pays, si l'on a de la philosophie, si l'on a beaucoup vu, bien comparé, parfaitement jugé, eu des aventures, joué un rôle dans le monde; si l'on a aimé, ou si on l'a été; on est encore plus aimable. »

Vous vous croyez au dernier degré, mais le prince de Ligne qui ne se contente pas à peu de frais, et qui porte dans cette grâce et dans cette félicité sociale quelque chose de ce feu, de cette poésie vivifiante que nous lui avons vu mettre dans les entreprises de guerre, dira en complétant son modèle et en nous laissant par là même son portrait :

« Si, ajouté encore à cela, on inspire l'envie de se revoir, si l'on y fait trouver un charme continuel, si l'on a une grande occupation des autres, un grand détachement de soi-même, une envie de plaire, d'obliger, de prendre part aux succès d'autrui, de faire valoir tout le monde ; si l'on sait écouter ; si l'on a de la sensibilité, de l'élévation, de la bonne foi, de la sûreté, et un cœur excellent ; oh ! alors on porte le bonheur dans la société où l'on vit, et l'on est sûr d'un succès général. »

Vous remarquerez que, pour l'achever et la couronner, il a cru essentiel de mêler à son idée de l'homme aimable un sentiment d'humanité, d'affection, et presque de détachement sincère au milieu du succès : c'est qu'il sait bien que l'écueil de ce qu'on appelle ordinairement l'amabilité dans le monde et de l'usage exclusif de l'esprit, c'est la *sécheresse* et la *personnalité*. Il faut donc dans la qualité même le remède, le contraire du défaut, pour qu'il y ait tout le charme et que ce charme dure.

Parmi les ouvrages décousus échappés au prince de Ligne dans la première moitié de sa vie, et qui le peignent le mieux à cette date, je distingue ce qu'il a écrit sur les jardins à l'occasion de ceux de Belœil. *Coup d'œil sur Belœil*, avait-il intitulé son Essai (1781) par un de ces jeux de mots et de ces sortes de calembourgs qui sont un de ses petits travers. C'était le temps où l'abbé Delille publiait son poëme des *Jardins*, et disait de ce beau lieu de Belœil près d'Ath en Belgique, qui était la propriété et en partie la création du prince de Ligne :

Belœil, est à la fois magnifique et champêtre...

On était alors en France dans une veine de création et de renouvellement pour les jardins : le genre anglais s'y introduisait et y rompait l'harmonie de Le Nôtre. C'était à qui s'étudierait à diversifier la nature et à en profiter pour l'embellir. M. de Girardin créait Ermenonville, M. de Laborde Méréville; M. Boutin avait Tivoli, et M. Watelet Moulin-Joli. Belœil était, et, j'aime à le croire, est encore un assemblage et un composé charmant de jardins anglais et français, quelque chose de naturel et de régulier, d'élégant et de majestueux. Tout ce qui, à Belœil, était grand, régulier, dans le genre de Le Nôtre, venait du père du prince : lui, il s'occupa d'y jeter le varié et l'imprévu ; il ne lui manqua que plus de temps pour achever son œuvre, son poëme. Il n'est pas exclusif; il serait bien fâché de bannir la ligne droite; il ne veut pas substituer la monotonie anglaise à la monotonie française, ce qui de son temps arrivait déjà; mais, en jardins comme en amour, il est d'avis qu'il ne faut pas tout montrer d'abord sans quoi, le premier moment passé, l'on bâille et l'on s'ennuie. Il traite des bâtiments, dans leurs rapports avec la campagne : autre doit être une *résidence* et un *palais*, autre un *château*, autre une maison de *plaisance*, une maison de *campagne*, une maison de *chasse*, une maison des *champs*, une maison des *vignes*, etc.; mais, quels que soient les bâtiments, « j'exclue, dit-il, tous ceux qui ont une façade bourgeoise, sans mouvement dans le toit ou la bâtisse, sans milieu, sans saillant sur les ailes, ou en plâtre avec un air vulgaire; et je recommande encore le beau ou le simple, le magnifique ou le joli, et *toujours le propre, le piquant et le distingué.* »

Pourquoi dit-on jardins anglais plutôt que jardins chinois, plutôt que jardins naturels? Selon lui, Horace nous a tracé un jardin anglais : son *Qua pinus ingens...* est la meilleure description, la plus douce, la plus riante : « ce petit ruisseau qui travaille à s'échapper a fait, dit le prince, mon bonheur à exécuter encore plus qu'à le lire. » En lisant tout ce qu'il a écrit sur les jardins et cette suite de boutades décousues avec un peu d'indulgence, on en est payé par de charmants passages, par de jolies peintures de sites et comme par des gouaches et des aquarelles légères très-vivement enlevées. Bien qu'il s'élève quelquefois contre la *templomanie*, il y mêle encore un peu trop d'autels, de statues, et d'allégories selon le goût du temps; mais il y a, dans les jolis dessins où il se joue, des plans et des devis tout naturels et pour toutes les fortunes :

« Je ne voudrais point, dit-il, faire venir l'ombre et l'eau dans mon jardin, que j'abandonnerais pour les chercher ailleurs. Si vous n'êtes pas riche, vous aurez tout ce qu'il vous faut, avec une maison à un étage, simple, propre, un toit caché, un enduit de couleur, quelques bas-reliefs en p'âtre, ou un encadrement rustique ; un ruisseau large et rapide, s'échappant d'un vrai rocher, un pont tremblant comme celui d'Aline, quelques bancs, peut-être une table de pierre ; une cabane de berger, salon ambulant, monté sur quatre roues ; quelques pins fiers, sans orgueil, quelques peupliers d'Italie, élevés, sans faste, lestes et obligeants, un saule pleureur, un arbre de Judée, un acacia, un platane, trois plates-bandes de fleurs jetées au hasard, des marguerites sur une partie de votre pelouse, un petit champ de coquelicots et de bluets... »

Je supprime ici le chapitre des allégories, inscriptions, hiéroglyphes, dont il ne veut pas qu'on abuse, mais que toutefois il accorde, tribut payé au goût du temps :

« Avec tout cela, dit-il, et un *haha* (*) environnant et ignoré, qui fait jouir des coteaux, des plaines, des bois, des prairies, des villages et des vieux châteaux des environs, je surpasserais et Kent et Le Nôtre, et, avec vingt mille francs pour tout l'ouvrage et deux cents francs d'entretien, je détournerais de dix lieues tous les voyageurs. »

C'est ainsi qu'il construit son Tibur selon le rêve d'une médiocrité dorée ; mais, si vous êtes riche, il travaille sur d'autres frais ; il vous proposera les colonnes, les marbres, les galeries avec dôme de cuivre doré ou terrasses en plomb, tout un ordre de fabriques à la romaine : « Et je veux que tout cela soit éloigné l'un de l'autre dans un grand espace, et joue avec l'eau, le gazon et les plus beaux chênes. »

Je ne veux par ces citations que rendre le sentiment qui circule dans tout ce qu'a écrit le prince de Ligne sur les jardins. Le prince a le style le plus contraire à celui de certaines personnes de notre connaissance ; il a le style gai et qui laisse passer des rayons. Il apporte, dans sa composition des jardins, un grand souvenir de la société et un goût de l'y réunir et de la retrouver. Il est de l'avis de La Fontaine : *Les jardins parlent peu.* Il aime la nature, mais rarement toute seule. Il prend la campagne au retour des camps, dans l'intervalle de deux campagnes, comme il dirait lui-même en plaisantant : « Vous que la Cour et l'armée dispensent pour quelque temps de vos soins, amusez-vous dans vos jardins ; puis élevez vos âmes dans vos forêts. » Il est resté tellement sociable, même dans ses heures de solitude et de retraite, qu'il ne serait pas fâché que de son habitation champêtre on découvrît une grande capitale : « Voilà, dirais-je assis au pied d'un vieux chêne, le rassemblement des ridicules et des vices... » Et il entre dans l'énumération, il pousse jusqu'au bout le développement de ce joli motif qui parodie le sage de Lucrèce jouissant en paix du spectacle de l'orage. A défaut des visites qu'il n'a pas l'air de craindre, il veut du moins que tout soit peuplé autour de lui : « Que sur la rive de mes fontaines tout retentisse des cris d'une augmentation considérable d'animaux. Que toutes les pièces d'eau soient troublées par les sauts de plusieurs milliers de carpes. Que les canards fassent partout des nids. Que l'on rencontre jusqu'à des oies. Que les pigeons chassés de tous les côtés viennent se réfugier sur les toits. Il me semble que c'est augmenter la richesse de la nature que d'augmenter le nombre de ses enfants. Beaucoup de paons surtout, quoique je déteste les orgueilleux. Que tout soit bien habité. Que l'on rencontre beaucoup de gens, n'importe de quelle espèce ils soient. » Enfin toutes sortes de gens, même des bêtes, pourvu que ce ne soient pas des sots. C'est bien là l'esprit de société tel qu'il se mêlait au XVIIIe siècle au goût des jardins. On a fait un pas depuis dans le culte de la nature ; je ne dis pas qu'on aime beaucoup plus à être seul qu'autrefois ; mais on a moins peur de l'être, et on trouverait moins d'amateurs des jardins qui diraient avec le prince de Ligne : « J'ai toujours tant aimé la société quelconque, que je me suis défait, il y a quelque temps, presque pour rien, d'un *Salvator Rosa*, parce qu'il n'a que des déserts, et que les déserts ont l'air de l'anéantissement. Un tableau sans figures ressemble à la fin du monde. »

Pourtant le prince de Ligne, dans les dernières années de sa vie passées à son *Refuge* sur le Léopoldberg, près de Vienne, paraîtra en être venu à admirer plus véritablement la nature pour elle-même. Il a laissé là-dessus quelques pages qui sentent une âme enfin initiée, et qui montrent qu'il avait été récompensé de ses soins champêtres assidus. L'habitude de ce genre de beautés renouvelait ses jouissances au lieu de les diminuer, ce qui est le grand signe en toutes choses qu'on aime : « Je m'aperçois tous les jours de plus en plus, disait-il, qu'on ne se lasse pas du beau spectacle de la nature. » Pour conclure avec lui sur les jardins, sa morale pratique en ce genre est qu'il faut « en chercher et n'en pas faire, » reconnaître et trouver les points de vue existants, les mouvements de terrain naturels, se contenter de les dégager, et non vouloir les créer à toute force ni les construire.

Combien de fois ces jours derniers, en lisant cette suite de pensées et d'excursions du prince de Ligne sur les jardins, en comparant l'édition de 1781 avec celle de 1795 des OEuvres complètes, et y voyant des différences sans nombre et sans motif explicable, j'ai souhaité que, pour ce travail comme pour le reste de ces OEuvres, un homme d'attention et de goût (non pas un éditeur empressé et indifférent) pût faire un choix diligent et curieux qui ferait valoir tant d'heureux passages ! Il y a surtout dans la première édition, dans celle de 1781, quantités d'aperçus pleins d'invention et de fraîcheur. Il y en a un sur le choix des semences aux environs des parcs ; le prince suppose toujours qu'ils ne sont point enclos de murailles et que la vue s'étend à l'entour par des éclaircies bien ménagées : il soigne alors les nuances diverses des semences dans les plaines et veut assortir « le petit vert du lin, le mêlé, le tacheté du sarrasin, le petit jaune du blé, le gros vert de l'orge, et bien d'autres espèces que, dit-il, il ne connaît pas encore, » toutes ensemble faisant le fond du tableau et qui deviennent le plaisir des yeux. Tout cela est dit d'un rien, avec une légèreté négligente et piquante, mêlée d'un certain aveu d'inexpérience, et comme par un Hamilton qui en serait venu à aimer sincèrement les champs.

Dans l'histoire du pittoresque en notre littérature, les esquisses et paysages du prince de Ligne à propos de Belœil peuvent servir assez bien de date et de point de mesure. On avait Jean-Jacques Rousseau qui avait découvert et révélé la solitude, les douceurs ou les sublimités qu'elle enferme ; on allait avoir Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand découvrant et décrivant à leur tour la forêt vierge, les sauvages et splendides beautés d'un autre monde ; on allait avoir Oberman s'abîmant dans la contemplation solitaire et dans l'expression intime des aspects reculés ou désolés; mais les amateurs restés gens du monde, les gens de goût, et d'un noble goût, touchés en effet de la nature, et ne la voulant point cependant séparer jamais de la société, disaient entre autres choses avec le prince de Ligne, et ne pouvaient en cela mieux dire que lui :

« J'aime dans les bois les quinconces et les percés ; de belles routes mieux tenues que celles des jardins ; de belles palissades, des allées de hêtres surtout. Elles ont l'air de colonnes de marbre quand elles ressortent sur un taillis bien haut et bien vert. J'aime l'air jardin aux forêts, et l'air forêt aux jardins ; et c'est comme cela que je compte toujours travailler. »

Ces aperçus et bien d'autres du prince, qui sont juste de la date du poëme des *Jardins* de Delille, me paraissent aujourd'hui représenter, mieux que ne le feraient quelques vers du charmant abbé, l'esprit de transition véritable qui, profitant des idées et des inspirations des grands écrivains pittoresques novateurs, les voulait concilier avec les traditions de notre goût et avec les inclinations de notre nature. Je parle du prince de Ligne comme étant tout à fait un Français quand il écrivait sur Belœil, et il l'était pour ne plus cesser de l'être.

SAINTE-BEUVE.

(*La suite au prochain numéro.*)

(*) *Haha*, simple fossé de clôture, sans mur ni haie.

PROGRÈS NOUVEAUX

DANS

LE DAGUERRÉOTYPE ET LA PHOTOGRAPHIE.

Malgré l'explosion d'étonnement et d'admiration qui salua partout l'apparition des merveilleuses images tracées par la lumière, cette découverte née d'hier n'a fait que grandir et marquer chaque jour, pour ainsi dire, de son existence par une acquisition nouvelle. Ayant porté pendant ce mois l'attention de nos lecteurs sur d'autres sujets, nous devons être en retard comme cela est en effet sur celui-ci.

Généralement condamnée d'abord à ne se mesurer qu'avec la nature morte, à se tenir toujours au-dessous des brillantes régions de l'art proprement dit, la photographie s'est rapidement enhardie à se poser devant la figure humaine, ce chef-d'œuvre de la création, ce mobile tableau de tant de mystérieux ressorts qu'il semblait lui être à jamais interdit d'aborder, comme l'avait pensé Daguerre. Elle a vaillamment affronté le péril. Une fois en possession d'opérer avec une rapidité d'action presque égale à celle des éléments de vie en jeu dans son modèle, elle est parvenue, après plus d'un échec, à cette grande victoire de reproduire la physionomie vivante, précieux pas, progrès sans pareil, qui, une fois bien établi, va infailliblement doter le nouvel art d'une puissance de vérité supérieure, à quelques égards, à celle-là même que peut atteindre le talent le plus consommé de l'artiste, dans le domaine du moins du monde réel, qui, quelque loin qu'il s'étende, est assurément fort distinct encore du domaine illimité de l'idéal.

Est-il, en effet, quelque part un pinceau capable de rendre au vif et au vrai, comme l'instantanéité de l'irradiation lumineuse est appelée à le faire, cette succession précipitée de sentiments pathétiques, tendres, exaltés, énivrants, cette explosion de passions généreuses, ardentes, terribles, grandioses, qui surgissent avec la rapidité de l'éclair sur la face d'un grand artiste tel que Talma, et passent, avec une rapidité égale, dans les âmes d'autant de milliers de créatures humaines que peuvent en contenir les plus vastes amphithéâtres? Quel inespéré résultat que de saisir au vol, que de fixer ainsi tout ce qu'il y a de plus subtil, de plus immatériel, de plus insaisissable dans la nature! Quel prodige que de rendre visible et permanent, que d'immortaliser en quelque sorte les inspirations instantanées du génie, les rapides émotions de l'âme, des scènes qu'il ne sera peut-être jamais donné à l'homme de revoir, ces éclairs sublimes qui, dans ces rares moments où le *dieu tombé se souvient des cieux*, s'échappent de son sein et rayonnent longtemps sur le monde! Quel prodige que de faire tressaillir de l'émotion qui court actuellement dans nos nerfs les générations de l'avenir!... Nous ne savons si nous ne nous laissons point aller un peu trop ici à notre imagination; mais nos yeux ont récemment vu des produits si beaux, que l'admiration qu'ils ont fait naître en nous y est naturellement entrée avec toutes ces espérances.

A quel degré de vérité et d'expression saisissante ne s'élèveront pas ces empreintes improvisées, déjà si frappantes, de la vie intérieure et des mystères de l'âme, lorsqu'il s'y joindra, comme cela ne peut beaucoup tarder, la magie du coloris, le mouvement du sang, et cette autre magie plus merveilleuse encore et déjà réalisée, due à l'appareil binoculaire appelé *stéréoscope*, où un plan se relève en bosse ou se déprime en creux, conformément à la réalité, sans cesser d'être plan, où une simple image prend un relief qui déconcerte et enchante le regard, devient de la sculpture, que dis-je! devient en quelque sorte une personne vivante?

On peut aller admirer ces prodiges chez l'ingénieux opticien M. Duboscq, dont le talent est déjà si souvent venu en aide à la science, et chez quelques photographes habiles tels que M. Kilburn et M. Thompson.

Passons à des résultats également dignes d'intérêt.

CONVERSION DES IMAGES PHOTOGRAPHIQUES EN PLANCHES GRAVÉES SUR ACIER.

Chose remarquable, un des progrès les plus féconds de cet art à l'époque actuelle est le retour à l'idée première qui a donné naissance à la photographie, tant il est vrai qu'une découverte ne prend rang dans le monde qu'autant qu'elle est arrivée à un degré de développement assez avancé pour la faire passer dans la pratique et la mettre à même de rendre des services. C'est alors seulement que le monde en tient note et s'en souvient.

Comme nous l'avons rappelé, la pensée initiale de Nicéphore Nicpce, le véritable inventeur de l'éliogarchie, fut d'obtenir de la lumière, dès 1827, à l'aide d'un dessin ou d'une gravure modèle, des images telles que, sous la simple influence ultérieure d'un mordant, elles devinssent de véritables planches gravées, capables de fournir, comme celles dues au travail si difficile et si long du burin, de nombreuses épreuves, d'un prix nécessairement beaucoup plus accessible que celles-là.

Les essais, si remarquables pour l'époque, de Nicéphore Niepce ne purent que rester en arrière devant la brillante apparition des images daguerriennes, dues à l'intervention de l'habile peintre dont cette épithète rappelle le nom, bien que ces images soient restées inféconces dans les mains de leur auteur, au point de vue de la gravure. Mais elles avaient pour elles une admirable perfection individuelle et un brillant éclat, éclat qui même y était par trop peu ménagé, car ces belles images, comme on le sait, ne consentaient à rester belles qu'autant qu'on les abordait avec discrétion et qu'on voulait bien ne les regarder que sous un certain angle: autrement, brouillant à contre-sens les clairs et les ombres, leur beauté s'enfuyait toute défigurée sous un miroitement fort peu agréable à recevoir dans les yeux.

Il appartenait à M. Niepce (Saint-Victor) neveu de reprendre l'idée féconde de son oncle, et de chercher à l'amener à un degré d'élaboration capable de la faire entrer avec honneur dans l'art précieux de la gravure. Cette idée était d'obtenir de l'action des rayons solaires et du concours subséquent de quelques agents chimiques la gravure des métaux, sans même passer par la chambre noire. M. Niepce a bien fait de ne pas attendre davantage, car il est talonné d'assez près, dans cette même carrière, par un habile photographe anglais, M. Talbot, dont le nom est bien connu de nos lecteurs, mais qui n'y est certainement entré que longtemps après lui et après l'habile physicien M. Fizeau.

Nous allons donner un rapide aperçu des deux procédés français et anglais en présence.

Dans ces deux procédés, le vernis appliqué sur le métal doit être tel que, plus ou moins facilement attaquable par les acides, il cesse de l'être après avoir été soumis à l'influence de la lumière (de sorte qu'après l'exposition de la plaque recouverte du modèle aux rayons lumineux, les parties de l'acier correspondantes aux clairs restent à l'abri de l'action érosive du mordant, tandis que les parties correspondantes aux vigueurs deviennent sa proie, et que celles qui sont sous-jacentes aux demi-teintes sont plus ou moins faiblement attaquées.

PROCÉDÉ DE M. NIEPCE NEVEU.

Soit une lame d'acier bien décapée et polie ; on y étend un vernis de bitume de Judée dissous dans de l'essence de lavande, comme le faisait Niepce l'oncle, vernis impressionnable aux rayons lumineux.

On applique ensuite sur la plaque convenablement sechée à l'abri de la lumière le recto d'une épreuve photographique directe obtenue sur verre albuminé, et l'on expose l'une et l'autre réunies à la lumière solaire ou à la lumière diffuse, à celle-ci pendant une heure, à celle-là pendant 15 minutes seulement.

L'imprégnation est produite, quoique l'image soit encore invisible. Celle-ci ne doit paraître qu'après qu'on a soumis la plaque à l'action d'un mélange formé de 3 p. d'huile de naphte rectifiée et de 1 p. de benzine, qui a la propriété de dissoudre les parties de vernis que les noirs de la gravure ont préservées du contact de la lumière, mélange dont on arrête à temps l'action dissolvante sur les autres parties correspondantes aux clairs, en l'entraînant par une nappe d'eau.

Les parties de l'acier qui doivent être creusées sont ainsi mises à nu et prêtes à recevoir l'action du mordant suivant, auquel on soumet la plaque d'acier à deux reprises différentes. Ce mordant est formé d'acide azotique étendu de 8 p. d'eau, avec addition, la première fois, de 2 p. d'alcool. On n'en fait la seconde application, bien plus énergie que la première, qu'après avoir saupoudré la plaque d'un peu de résine en poudre extrêmement fine, à l'état de nuage dans l'air, dont les grains, fondus par une douce chaleur, forment sur la totalité de la gravure un réseau qui consolide ce qui reste du vernis protecteur sur les blancs, etc., et l'on obtient ainsi une planche gravée à la manière noire, avec le grain propre à ce genre de gravure.

M. Niepce a présenté quelques épreuves obtenues, avec le concours de M. Lemaître, de planches d'étain ainsi gravées par Nicéphore Niepce et vierges de toute retouche du burin. Ces épreuves nous ont semblé d'un ton un peu cru peut-être, mais elles donnent incontestablement de grandes espérances.

PROCÉDÉ DE M. TALBOT.

Après une immersion d'une minute dans de l'eau vinaigrée aiguisée de quelques gouttes d'acide sulfurique, la plaque d'acier est recouverte d'un mélange formé de parties égales d'une solution de gélatine pure et d'une solution de chromate de potasse, mélange sensible à l'action de la lumière.

L'objet dont on veut avoir l'image, supposé d'une forme plate, telle qu'une dentelle ou une feuille végétale, est appliqué directement sur la plaque ; puis celle-ci est exposée conjointement avec lui à la lumière. Si la forme de l'objet ne le permet pas, on en prend préalablement une image négative par les procédés photographiques ordinaires, pour la transformer sur papier ou sur verre en image positive. C'est cette image positive qui, placée devant la plaque métallique, doit tamiser convenablement la lumière à laquelle on l'expose, pour l'imprégnation de la plaque.

La plaque est plongée alors une minute ou deux dans un bain d'eau froide qui dissout tout le sel de potasse et la gélatine, sur les points que les noirs de l'image modèle ont préservés de l'action de la lumière ; puis elle est passée à l'alcool. De jaune qu'elle était avant le contact de l'eau, l'image de la plaque est devenue blanche.

Pour creuser les traits qui la constituent planche gravée, le mordant capable d'attaquer le dur acier, tout en respectant la frêle gélatine, protectrice des clairs, est ici une solution de bi-chlorure de platine, dont on étend une couche mince sur la plaque.

Il est bon de suivre de près le travail d'érosion de cet agent, qui voile un dégagement de fines bulles gazeuses, afin de pouvoir l'arrêter à temps, en y faisant couler une nappe d'eau salée qui neutralise les dernières traces de l'agent corrosif. L'image a pris alors une teinte noire.

La plaque, débarrassée de la gélatine, est dès cet instant une véritable planche gravée, qui peut, en raison de la dureté du métal, donner un grand nombre d'exemplaires.

Les épreuves ainsi obtenues sont maigres et nous ont paru inférieures à celles dues au procédé français, dont M. Talbot, suivant un usage assez ordinaire à ses compatriotes, ne dit pas plus mot que s'il n'existait pas. L'auteur a cherché à suppléer à l'une des plus grandes imperfections de ses épreuves, savoir le manque de hachures, en recouvrant la plaque d'acier d'un crêpe replié en plusieurs doubles, d'où résulte un entre-croisement de lignes noires en sens divers, formant le fond de l'image définitive.

APPLICATION PRÉCIEUSE DE LA PHOTOGRAPHIE A L'ÉTUDE DES SCIENCES NATURELLES.

C'est là certainement un des emplois les plus heureux qu'on pût faire de cet art admirable qui se joue des difficultés avec tant d'aisance, et ne prend pas plus de temps pour tracer des myriades de lignes contournées en cent façons diverses que pour tracer une simple ligne droite. On sait combien sont nombreux et déliés, combien sont inépuisables les détails de la structure des corps organisés animaux, et combien l'œuvre la plus soignée du plus habile dessinateur reste au-dessous du produit de la nature. L'artiste sent si bien son impuissance, qu'il est presque toujours conduit à y suppléer par des grossissements additionnels monstrueux, qui dépaysent souvent le regard. Le produit du crayon du naturaliste porte presque constamment aussi d'autre part le cachet de l'idée systématique dominante qui a présidé à l'œuvre. Cela est si vrai que le dessin du même objet, exécuté sous l'influence d'une autre vue de l'esprit, vient d'ordinaire mettre dans l'ombre ce que le premier mettait en relief, et réciproquement. Le tracé photographique, au contraire, impassible comme le rayon céleste qui en est l'âme, reproduit tout, absolument

tout, avec la même impartialité, si bien que, promenée sur ces dessins, la loupe fait découvrir une multitude de particularités délicates qui avaient échappé à l'œil nu, au point qu'on croit avoir les yeux sur la nature elle-même.

Cette belle entreprise, intitulée *Photographie zoologique*, qui doit reproduire les pièces les plus précieuses du Muséum, est exécutée, sous la direction de MM. Rousseau et Devéria, dans la maison Lemercier, par MM. Bisson frères, photographes très-distingués, et vient d'être l'objet d'un rapport favorable à l'Académie par M. Edwards, qui a demandé des encouragements pour les premiers, en vue d'un plus grand développement de cette utile publication. Dans une œuvre de cette nature, le mérite essentiel étant la perfection avec laquelle le dessin reproduit la nature, on éprouve quelque étonnement de voir le rapport faire à MM. Rousseau et Devéria tout l'honneur de l'entreprise, tandis qu'il laisse presque complétement dans l'ombre le nom de MM. Bisson frères, les véritables constructeurs de l'édifice.

Nous devons dire que M. Miln. Edwards a reconnu très-explicitement, dans la séance suivante, quelle part importante ont eue à cette entreprise les talents distingués de MM. Bisson frères.

PHOTOGRAPHIE MICROSCOPIQUE AMPLIFIÉE.

Un autre habile photographe, M. Bertsch, a présenté, dans la dernière séance, de fort belles épreuves d'insectes et de végétaux d'un très-petit volume, dues à l'emploi du collodion rapide de l'auteur et à la combinaison ingénieuse des effets du microscope solaire et de ceux de la chambre noire.

Des dessins, déjà d'une certaine date, où le grossissement est porté de 150 à 300 fois, paraissent d'une grande vérité et viennent assez naturellement s'adjoindre à la collection dont nous venons d'entretenir nos lecteurs, et qui représentent les objets de grandeur naturelle.

Ph. BLANCHARD.

PRIX PAYÉ A ROSSINI

Pour son opéra il Barbiere di Siviglia.

Un document d'une haute importance historique a été publié, il y a quelques semaines, dans la *Gazette Musicale* de Paris, rédigée par M. Escudier. Il s'agit du traité passé entre le maestro Rossini et le directeur du théâtre *Argentin*, à Rome, pour la composition et la mise en scène du *Barbier*.

Aujourd'hui que nos compositeurs touchent de 4 et 500 mille francs pour leurs opéras, on sera tout étonné de voir à quelle condition l'illustre auteur, de tant d'œuvres charmantes, avait souscrit à une époque qui n'est cependant pas très-éloignée de nous.

Nobil teatro di Torre Argentina.

« 26 décembre 1815.

« Par le présent acte fait en écriture privée, qui n'en a pas moins sa valeur, et selon les conventions arrêtées entre les contractants, il a été stipulé ce qui suit :

« Il signor Puca Sforza Cesarini, entrepreneur du susdit théâtre, engage le signor maestro Giaochino Rossini pour la prochaine saison du carnaval de l'année 1816 ; lequel Rossini promet et s'oblige de composer et de mettre en scène le second drame bouffe qui sera représenté dans la susdite saison au théâtre indiqué et sur le libretto qui lui sera donné par le même entrepreneur ; que ce libretto soit vieux ou neuf, le maestro Rossini s'engage à remettre sa partition dans le milieu du mois de janvier et de l'adapter à la voix des chanteurs ; s'obligeant encore d'y faire au besoin tous les changements qui seront nécessaires, tant pour la bonne exécution de la musique que pour les convenances ou les exigences de messieurs les chanteurs.

« Le maestro Rossini promet également et s'oblige de se trouver à Rome pour remplir son engagement, pas plus tard que la fin de décembre de l'année courante, et de remettre au copiste le premier acte de son opéra, parfaitement complet, le 20 janvier 1816 ; il est dit le vingt janvier, afin de pouvoir faire les répétitions et les ensembles promptement, et aller en scène le jour que voudra le directeur, la première représentation étant fixée dès ce moment vers le 5 février environ. Et aussi le maestro Rossini devra également remettre au copiste, au temps voulu, son second acte, afin qu'on ait le temps de concerter et de faire les répétitions assez tôt pour aller en scène dans la soirée indiquée plus haut ; autrement ledit maestro Rossini s'exposera à tous les dommages, parce qu'il doit en être ainsi, et non autrement.

« Le maestro Rossini sera en outre obligé de diriger son opéra, selon l'usage, et d'assister personnellement à toutes les répétitions de chant et d'orchestre toutes les fois que cela sera nécessaire, soit dans le théâtre, soit au dehors, à la volonté du directeur ; il s'oblige encore d'assister aux trois premières représentations qui seront données consécutivement, et d'en diriger l'exécution au piano, et ce, parce qu'il doit en être ainsi, et non autrement. En récompense de ses fatigues, le directeur s'oblige à payer au maestro Rossini la somme et quantité *di scudi quatra cento romani* (de quatre cents écus romains) aussitôt que seront terminées les trois premières soirées qu'il doit diriger au piano.

« Il est convenu encore que, dans le cas d'interdiction ou de fermeture du théâtre, soit par le fait de l'autorité, soit par tout autre motif imprévu, on observera ce qui se pratique habituellement dans les théâtres de Rome ou de tout autre pays en pareil cas.

« Et, pour garantie de la complète exécution de ce traité, il sera signé par l'entrepreneur et aussi par le maestro Giaochino Rossini ; plus, le susdit entrepreneur accorde le logement au maestro Rossini pendant toute la durée du contrat. »

Ce traité, par lequel il était alloué à Rossini 2,160 fr., plus le logement, devait tout bonnement s'appliquer au *Barbier de Séville*.

DU TRAITÉ POUR L'ABOLITION DE LA CONTREFAÇON.

Les négociations pour l'abolition de la contrefaçon, c'est-à-dire pour la reconnaissance internationale de la propriété des œuvres de *l'art* et de *l'esprit*, ont soulevé des oppositions d'autant plus nombreuses que ces deux mots : œuvres de *l'art* et de *l'esprit*, ont plus de portée qu'on ne leur en supposait d'abord ; car on croyait dans le principe que la *contrefaçon*, pardon, la *réimpression* des livres était seule en cause. Mais voici venir les poêliers, les lampistes, les tapissiers, les ébénistes, les fabricants de papiers peints et d'étoffes, les éditeurs de musique et de lithographie qui demandent s'ils ne pourront plus estamper les ornements, calquer les dessins, copier les tissus et les meubles nouveaux surmouler les statuettes, réimprimer en un mot tous les produits de *l'art* et de *l'esprit* des voisins, qu'ils sont en possession de s'approprier depuis que la Belgique existe.

Que peut-on leur répondre, si ce n'est : Faites-en vous-mêmes ! — Nous n'en savons pas faire. — Eh bien ! Faites-en faire par vos artistes. — Nous n'avons pas d'artistes de cette espèce ! — Comment ! vous n'avez pas d'artistes de toute espèce, dans le pays le plus artistique du monde, celui qui fait le plus de dépenses pour les écoles de dessin, de peinture et de sculpture, celui qui a répandu le plus d'encouragements sur les arts, au point qu'on lui reproche sa partialité pour eux ? — C'est vrai, mais ils font des tableaux et

des statues et ne font rien pour nous. — S'ils font des statues et des tableaux, c'est apparemment parce qu'on les leur paie ; ils vous feront de l'ornement quand vous les paierez de même. — C'est là ce qui est ennuyeux ; nous aimons mieux le régime actuel.

— Vous ne nous ferez pas accroire que les deux *Geefs* ne sauraient vous faire un pied de lampe, que *Simonis* reculerait devant un candélabre, que *Jehotte* est incapable de façonner un bougeoir, que *Fraikin* ne réussirait pas un modèle de pendule, que *Geerts* échouerait sur une bordure de cadre, et que *Jaquet* s'embrouillerait dans les branches d'un lustre, lui qui trouve à vendre à Paris ses modèles que vous contremoulez à son nez et à sa barbe ; vous ignorez donc que *Verboeckhoven* a débuté des chefs-d'œuvre de modelage industriel ? Croyez-vous que les *Declercq* et les *Dumortier* auraient besoin de leçon pour composer une cheminée et fouiller des chambranles du meilleur goût ?

Et puis n'avez-vous pas toute une pleïade de jeunes sculpteurs prêts à travailler à très-bon compte, sur votre demande ? oubliez-vous les *Tuerlinckx*, les *Puyenbroek* et les *Feyens* ? Anvers seul vous présente les *Van Arendonck*, les *de Braekeleer*, les *Cloetens*, les *Debock*, les *de Cuyper*, les *Dens*, les *Ducaju* et les trois *Vandenkerkhove* ; Bruges vous offre *Poupaert* et *Van Oemberg* ; Louvain, *Vermylen*, *Vandenbroek* et *Geerts* ; Gand vous présente *Devigne-Quyo* ; Tournay, *Frison* ; Liége, *Honoré*, et Bruxelles, *Marchand*, *Renard*, *Swiggers*, *Bottemann*, *Dutrieux*, *Van Brussel* et une foule de médaillistes de talent. Toutes ces victimes du surmoulage gagneraient beaucoup d'argent si elles avaient la propriété de leurs œuvres chez toutes les nations civilisées. Un seul modèle réussi et goûté du public suffirait pour les enrichir, comme une seule romance à la mode enrichirait nos musiciens, quand ils pourraient traiter avec les éditeurs de tous les pays.

Croyez-vous que si l'état de choses qui se prépare, que si l'abolition complète du droit d'aubaine et d'épave existait, les gouvernements belges et français eussent été dans la nécessité de faire de misérables pensions alimentaires aux auteurs de leurs chants nationaux ? Non sans doute, car Rouget de Lisle et Campenhout seraient morts millionnaires. Croyez-vous que l'auteur du *Portrait charmant* aurait péri de misère dans un grenier et que la *Folle* de *Grisar* ne lui eût pas plus rapporté que ses meilleurs opéras ?

Voilà ce que nous répondrions à ceux qui ont assez peu de sens moral pour oser solliciter d'une législature honorable, la conservation de la contrefaçon, le droit de déshonorer son pays aux yeux de l'étranger.

Nous ferions observer à ces braves Algériens que la piraterie doit être abolie en tout et partout, sur mer comme sur terre, sous peine d'être mis au ban de la société et de rester peuplade barbaresque au sein de la civilisation ; nous leur dirions encore : vous pouvez, aussi bien que tout autre, combiner, agencer tout les éléments de l'art et de la science, mais si vous empruntez plus d'un quart à l'œuvre d'un auteur, vous serez réputés contrefacteurs et traités comme tels. Voilà toute la latitude que nous donnerions au droit de copie pour les livres comme pour les dessins, les modèles et la musique. C'est plus que généreux, car les combinaisons de la forme sont innombrales comme celles des notes de musique, des lettres de l'alphabet et des couleurs du prisme ; c'est là ce qu'on peut appeler une occupation honnête et digne d'encouragement ; tandis que le calquage, le moulage, le pillage enfin, sont de très-vilains métiers qui déshonorent ceux qui les exercent et déconsidèrent le pays auquel ils appartiennent.

On ne comprend pas qu'un gouvernement consente à s'aliéner tout ce qui tient une plume ou un crayon, un ébauchoir ou un pinceau, tout ce qui donne ou enlève une auréole, tout ce qui fait et défait la réputation des nations comme des individus, pour défendre une très-petite bande de contrefacteurs qui non-seulement ne s'enrichissent pas, mais qui couvrent le pays de ruines, qui portent la démoralisation jusques dans les hameaux et les fermes, à l'aide de leurs mauvais romans à treize centimes ; car les bons livres n'ont aucun attrait après les drogues épicées d'Eugène Sue et des cuisiniers de son école. Le lait n'a plus de saveur pour les palais brûlés par le genièvre ; si vous ne pouvez empêcher d'en boire, élevez-en du moins le prix et c'est ce que vous pouvez faire en abolissant la contrefaçon

N'hésitez donc pas à entrer dans cette sainte ligue où douze nations vous ont déjà précédé et à laquelle vous ne pouvez échapper ; car une fois cernée et restreinte à sa seule consommation, la contrefaçon deviendra matériellement impossible en Belgique ; épargnez-nous du moins la honte de ne céder qu'à la force dans cette lutte où le droit, la justice et la probité ne sont certainement pas de notre côté.

Un ancien artiste.

EXPOSITION DE LIÉGE EN 1853,

ACQUISITIONS.

La dernière exposition faite par la *Société Liégeoise d'encouragement pour les beaux-arts* a produit une facheuse impression sur les artistes qui y ont pris part, en ce sens, que leurs espérances légitimes ont été trompées.

On leur avait fait des promesses magnifiques, on avait fait sonner à leurs oreilles une bourse pleine d'or et on leur avait dit : « envoyez-nous ce que vous avez de mieux nous avons 30,000 francs que nous voulons absolument dépenser en acquisitions de tableaux. » Tous se sont mis à l'œuvre avec ardeur et ils ont envoyé de très-belles choses, espérant naturellement obtenir quelques parcelles de la somme tentatrice. Déception complète. Au lieu de repartir le petit budget sur vingt artistes différents, on a acheté,..... devinez quoi?.....

Deux tableaux d'artistes étrangers à 14,000 francs chacun! total : 28 sur 30!

Ce mot d'*étrangers* pourrait faire supposer une intention qui n'est pas la nôtre, au fond. Nous n'avons aucuns de ces préjugés étroits à l'endroit des nationalités. Tout ce qui est bon peut être acheté, peu importe d'où il vienne ; la SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT était dans son droit. Mais ce que nous trouvons surprenant, c'est que lorsque l'on se pare d'un titre aussi noble et aussi pompeux sans le justifier par des actes qui obtiennent la faveur et l'approbation publiques. Mieux conseillée, la *Commission* eût compris qu'elle deviait de sa route et de son mandat en obéissant à la pression de quelques uns de ses membres dont le but n'était pas complétement désintéressé. C'est là l'opinion générale, nous n'en sommes ici que l'écho. Cette question doit être éclairée.

Il y a un fait, auquel on aura de la peine à répondre, c'est que l'un des tableaux achetés : *la Mère de Dieu au pied de la Croix* par Paul Delaroche, est une ancienne peinture du maître, faite dans le temps pour la maison Goupil et Vibert de Paris, afin d'être gravée et qu'elle n'a pas été envoyée *directement* par l'artiste. Bien plus, elle ne figure même pas au *catalogue imprimé* ; par conséquent, elle n'est venue qu'après l'ouverture de l'exposition bien qu'il y eût un *délai fatal* indiqué dans le programme et que l'article 8 des Statuts de la Société dit formellement qu'*aucun objet d'art ne peut-être exposé que du consentement de l'auteur*. Nous serions fort curieux de voir l'autorisation écrite de M. Paul Delaroche.

Nous regrettons vivement, dans l'intérêt de l'*Association Liégeoise pour l'encouragement des beaux-arts*, la voie dans laquelle elle s'est engagée, en 1853, car elle portera préjudice à l'éclat de ses expositions futures. Presque tous les artistes sont unanimes à blâmer de telles façons d'agir. Sans aucun doute, nous le répétons, *la Société était dans son droit*, en achetant ce que bon lui semblait ; mais l'emploi des fonds de l'association nous paraît mal dirigé elle n'avait pas besoin d'ailleurs, de convoquer solennellement tous les artistes du pays pour leur ménager, une telle déception.

Quand une société possède 100,000 francs en caisse, elle peut se passer de ces fantaisies artistiques, mais quand on s'appelle *Société d'encouragement*, que l'on a des tableaux excellents autour de soi et que l'on n'a qu'à étendre les mains pour choisir, quand enfin on n'a que *trente* mille frans en poche on n'en achète pas deux aussi faibles au prix de vingt huit. Un père de famille, tuteur de ses enfants, ferait interdire celui d'entre eux qui commettrait de ces folies là ! J. A. L.



LE BATELIER.

MARIAGE

DE

S. A. R. LE PRINCE LÉOPOLD, DUC DE BRABANT

avec

S. A. I. et R. l'archiduchesse Marie-Henriette-Anne d'Autriche.

Le 10 août 1853, a été célébré dans la chapelle du château de Schoenbrunn le mariage par procuration de Mme l'archiduchesse d'Autriche avec Mgr le duc de Brabant. L'archiduc Charles-Louis, frère de l'empereur, a remplacé pour cette cérémonie Mgr le duc de Brabant. L'archevêque de Vienne a béni cette union.

Quatre jours plus tard, le 14, Mme l'archiduchesse a dû quitter Vienne. Elle est attendue, le 19, à Aix-la-Chapelle et le 20, le commissaire impérial autrichien fera au commissaire royal belge, la remise solennelle de la jeune archiduchesse.

C'est dans l'hôtel de Mme la vicomtesse de Biolley à Verviers et en présence du Roi des Belges, de Mgr le duc de Brabant et de la famille royale que sera remplie cette importante formalité.

Le mariage civil sera célébré, le 21, dans le palais de Bruxelles.

Le 22, le couple royal recevra la bénédiction nuptiale, dans l'église collégiale des SS. Michel et Gudule.

Les jours suivants auront lieu les fêtes splendides organisées par l'administration communale de Bruxelles.

Avant d'apprécier ce fait d'une grande importance pour la Belgique, cette union qui assure le bonheur d'un prince et satisfait en même temps aux plus hautes convenances politiques, nous jeterons un coup d'œil rétrospectif sur les différentes circonstances qui ont favorisé son accomplissement et précédé sa consécration.

Nous avons donc à remonter au jour où le roi Léopold a quitté la Belgique pour aller présenter son fils, devenu majeur, dans les cours amies et complimenter en personne l'empereur d'Autriche échappé miraculeusement aux coups d'un assassin.

C'était le 2 mai dernier. Les augustes voyageurs s'éloignent de Bruxelles, passent par Cologne et Brunswick et s'arrêtent à Berlin. L'accueil sympathique de la cour de Prusse retient le roi Léopold dans cette dernière ville, où les présentations, les parades et les spectacles se succèdent jusqu'au 10 mai.

Le 11, Sa Majesté arrive à Vienne où elle est reçue à la descente du convoi royal, par l'empereur d'Autriche, les archiducs et le prince de Saxe-Cobourg.

A peine la famille royale de Belgique est-elle arrivée à Vienne que déjà la presse autrichienne, devançant les événements, fait pressentir quelle sera l'issue de ce voyage et désigne Mme l'archiduchesse Marie-Henriette pour la future duchesse de Brabant. Du reste la présence du roi Léopold éveille de prime-abord la sympathie générale. Il trouve chez la population les témoignages de respect dus à un monarque qui, par ses éminentes qualités, a su commander l'estime de tous les partis. Le jeune duc de Brabant qui l'accompagne, l'héritier du trône de Belgique rappelle aux Autrichiens le prince de Cobourg qui, à l'époque du Congrès de Vienne, laissa parmi eux le souvenir du prince le plus aimable, le plus spirituel.

A Vienne, comme à Berlin, des fêtes de tous genres sont organisées; nous citerons une revue de 20,000 hommes, à laquelle assistent tous les archiducs et les archiduchesses et entre autres l'archiduchesse Marie-Henriette; une splendide promenade au Prater; des spectacles galas, où Mgr le duc de Brabant est placé dans la loge impériale à côté de la jeune archiduchesse; un carrousel, où les princes Esterhazy, Kinski et Lichtenstein et les comtes F. Grunne Wilozeck, portant les costumes les plus magnifiques représentent les uns les Croisés, les autres les Sarrasins, ayant à leur tête le prince de Wurtemberg, et enfin la fête des Roses où Mgr le duc de Brabant danse à plusieurs reprises avec Mme l'archiduchesse Marie-Henriette.

A partir de cette époque le bruit de l'union projetée gagne tous les jours de la consistance, et, le 17 mai, la demande de la main de la jeune archiduchesse est formellement faite et très-gracieusement accueillie.

Le 23, le roi Léopold et le duc de Brabant quittent Vienne; ils s'arrêtent à Dresde pour saluer le roi de Saxe, traversent le duché de Gotha, où le duc va à leur rencontre jusqu'à Dietendorf, passent à Francfort, descendent le Rhin jusqu'à Cologne et partent pour la Belgique, où l'on fait aux augustes voyageurs une ovation des plus spontanées et des plus enthousiastes.

Partout sur son passage, à Verviers, Liége, Tirlemont, Louvain, Malines et Bruxelles, Son Altesse Royale reçoit des félicitations sur son union déjà prochaine.

Le 31 mai, en effet, M. le ministre des affaires étrangères de Belgique annonce cet heureux événement à la Chambre des Représentants et au Sénat. Cette communication est interrompue, à diverses reprises, par des marques d'approbation.

Enfin, le 3 juin, la *Gazette de Vienne* contient la notification du prochain mariage de Mgr le duc de Brabant avec Mme l'archiduchesse Marie-Henriette-Anne d'Autriche. L'article de la feuille viennoise se termine par cette appréciation :

« Cette union remplira de joie et de la satisfaction la plus » vive, non-seulement les deux maisons souveraines, mais » aussi les deux nations. »

C'est le 11 mai, avons-nous dit plus haut, que le roi et le duc de Brabant sont arrivés à Vienne; le 3 juin, le mariage du prince royal de Belgique était officiellement annoncé et aujourd'hui nous sommes à la veille de sa célébration.

A plus d'un point de vue, le voyage du roi des Belges a été un événement politique. C'était la première fois qu'il se trouvait en contact avec les souverains d'Allemagne, et ceux-ci, depuis les dernières années surtout, ont appris à connaître la prudence et l'habileté de Léopold qui a rendu de grands services à la cause de l'ordre, en maintenant, sans blesser aucun de ses voisins, la liberté constitutionnelle de son peuple et son indépendance nationale.

Grâce à son roi, la nationalité belge, libérale et constitutionnelle est aujourd'hui en faveur en Allemagne. Le mariage qui est sur le point de s'accomplir rend plus saisissante encore cette phase nouvelle de la situation de la Belgique, qui voit avec un légitime sentiment d'orgueil sa nationalité, sa dynastie et sa politique ainsi honorées. En alliant son fils à une princesse d'Autriche, le roi confond aussi les antiques traditions dynastiques et religieuses de son peuple avec les sentiments de gratitude et d'admiration qu'il a su inspirer, et la nouvelle de ce mariage a rencontré en Belgique un assentiment unanime. Ce fait a été considéré comme un gage de plus pour la perpétuité et la descendance de Léopold Ier; il est, en un mot, une consécration définitive de ce qui n'a pas cessé d'exister depuis que la Belgique s'est constituée en nation indépendante.

A ce point de vue général, viennent se joindre d'autres considérations; l'illustration de la maison à laquelle s'allie notre jeune prince, le haut rang et les éminentes qualités de la fiancée.

D'autre part, l'union résolue conduit naturellement au souvenir d'une époque des plus intéressantes des annales du pays. L'histoire de la Belgique n'est-elle pas intimement liée à celle de l'empire d'Autriche? Les souverains de la branche allemande de la maison d'Autriche ont possédé les anciens Pays-Bas catholiques de 1715 à 1794. Cette longue période de près

de quatre-vingts années a été marquée par des événements douloureux, mais elle comprend aussi une ère de paix et de prospérité pour nos provinces, depuis le traité d'Aix-la-Chapelle, 1748, jusqu'à la mort de Marie-Thérèse, 1780. Cette époque d'un gouvernement protecteur des intérêts moraux et matériels a laissé des traces ineffaçables dans la mémoire des Belges.

Tout se réunit donc pour faire de l'événement qui se prépare l'un des plus heureux que l'histoire de la Belgique puisse être appelée à enregistrer.

Cet heureux événement, ce mariage, c'est encore la maison de Cobourg qui, par ces alliances, a déjà bien agrandi son importance politique, qui est appelée à le conclure. Deux princes de cette illustre maison portent déjà le titre de Roi et un troisième montera, par la suite, sur le trône de la Grande-Bretagne.

Le roi Léopold, on le sait, s'attacha à la plus grande héritière du monde par son mariage avec la princesse Charlotte, fille unique de Georges IV. Plus tard on lui offrit la couronne de Grèce, mais il déclina cet honneur; puis il devint le premier souverain du nouveau royaume de Belgique, en 1831.

De son mariage avec M[me] la princesse Louise-Marie, fille du roi des Français, naquirent quatre enfants Léopold-Louis-Victor-Ernest, mort le 16 mai 1834, M[gr] le duc de Brabant, M[gr] le comte de Flandre et M[me] la princesse Charlotte.

M[gr] le duc de Brabant, est né le 9 avril 1835. l'archiduchesse M[me] Marie-Henriette-Anne est née le 23 août 1836; elle est issue du mariage de feu l'archiduc Joseph-Antoine-Jean, prince royal héréditaire de Hongrie et de Bohême, archiduc d'Autriche, palatin, lieutenant et capitaine général du royaume de Hongrie, frère de l'empereur d'Autriche actuel, avec Marie-Dorothée-Wilhelmine-Caroline archiduchesse d'Autriche, fille du duc Louis-Frédéric-Alexandre de Wurtemberg, oncle du roi actuel de Wurtemberg.

La future duchesse de Brabant est petite-cousine de l'empereur d'Autriche actuel et cousine issue de germains de la reine des Pays-bas.

Le duc de Brabant et sa fiancée descendent aussi l'un et l'autre de Marie-Thérèse, mais à un degré différent. La grande impératrice est la bisaïeule de l'archiduchesse; en effet, Léopold II, père de l'archiduc Joseph était son fils; elle est la trisaïeule de M[gr] le duc de Brabant, petit fils de la reine Marie-Amélie, fille de Marie-Caroline de Naples, qui elle-même était fille de Marie-Thérèse.

L'archiduchesse, dont nous publions le portrait, (1) est une charmante jeune fille, au printemps de la vie; elle a la physionomie douce, intelligente et sympathique; ses yeux bruns forment un heureux contraste avec sa chevelure blonde; son charmant sourire et la pureté de ses traits reflètent heureusement les qualités du cœur et de l'esprit qui la distinguent. On cite encore son extrême bienveillance et son inépuisable charité.

La jeune princesse peint aussi les fleurs dans la perfection, elle est très-bonne musicienne, et toutes les langues, le français, l'anglais, l'espagnol, lui sont familières.

Les qualités du cœur, de l'esprit et de l'éducation, disons-nous, ainsi réunies chez notre future duchesse feront revivre dans tous les cœurs le souvenir de Louise-Marie, notre reine tant regrettée.

P. C.

(1) La gravure de ce portrait n'étant pas encore terminée nous ne pourrons le donner à nos lecteurs que dans quelques jours.

LE NOUVEAU TABLEAU DE M. DE BIEFVE.

Nous ne pouvons aujourd'hui que constater un fait : — c'est qu'un nouveau tableau de M. de Biefve vient d'être placé dans la salle des séances du Sénat, où le public a été admis à le voir et à l'*admirer* comme ont dit quelques journaux.

Du moment que l'admiration est un fait acquis, je ne vois pas trop ce que la critique viendrait faire là. Laissons donc les morts dormir dans leurs tombes et les tableaux rayonner sur les murs sans troubler les joies de ceux qui les ont faits. Toute observation serait d'ailleurs de la critique déplacée. Chacun doit être très-content puisque le tableau est fixé là à demeure; nous devons donc supposer que cette œuvre incrustée dans le mur à perpétuité (jusqu'à la ruine du bâtiment bien entendu) est le but idéal de la perfection artistique.

Voici tout simplement et en quelques lignes, de quelle façon ce tableau, représentant *la Belgique fondant la royauté*, est composé :

La Belgique, représentée par une jeune femme enveloppée d'un manteau de velours cramoisi, brodé de lions d'or, est debout sur un large perron. Ses regards s'élèvent au ciel; sa main droite repose sur une couronne royale. A sa droite se trouve la ville de Gand, sous la figure d'une grande dame revêtue d'un splendide costume du temps de Charles-Quint et tenant une navette et une poignée de coton brut, emblème de l'industrie gantoise.

A la gauche est la ville d'Anvers, coiffée de tours d'argent qui figurent dans les armoiries de notre métropole commerciale; Liége est représentée coiffée d'une couronne princière et tenant le marteau des forgeurs; Tournai tient le bouclier fleurdelisé et la hache de Clovis; Bruges a la toison d'or et la châsse de Memling; Malines est une sainte femme s'appuyant sur une crosse d'archevêque; Louvain agite une tige de houblon; Namur a la couronne murale; Mons, le premier boulevard de notre indépendance, est coiffé d'un casque que surmonte le dragon traditionnel; Ostende est couronné de plantes marines et tient un aviron. Au fond, des jeunes filles se détachent sur le ciel bleu. Elles lèvent les bras en signe de joie, elles apportent sur leurs têtes des corbeilles de fruits et de fleurs. Dans l'angle droit du tableau un guerrier déroule le drapeau tricolore.

Le groupe le plus important est sur le premier plan. C'est la ville de Bruxelles toute ruisselante de dentelles, les doigts chargés de bagues, le front ceint d'un diadème qui porte Saint-Michel terrassant le démon. A côté d'elle un gros sac laisse échapper des flots d'écus. Elle tient sur son genou le plan d'un palais des beaux-arts, qu'elle explique à la muse de l'art assise à ses côtés. Sur un bloc de granit sculpté, écoutant le dialogue de ces deux figures, est la figure allégorique du Luxembourg, une svelte et blonde chasseresse, couverte d'une peau de loup et tenant dans sa main droite un cor de chasse. L'agriculture, enfin, une femme aux formes puissantes, aux opulents contours, offre à la Belgique, des gerbes d'épis. Toutes les forces vitales de notre nationalité sont réunies dans cette vaste composition que distinguent de belles qualités d'exécution et que le public sera admis à juger par lui-même tous les jours dans la grande salle du Sénat, à partir de mardi prochain 26 juillet, de onze à quatre heures, pendant un mois. L'entrée aura lieu par la rue de l'Orangerie.

Dans un prochain numéro, nous ferons cependant, à propos de ce tableau et non pas *sur ce tableau*, quelques observations que nous croyons utiles à l'art en général et aux artistes en particulier.

CHRONIQUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE.

ACTUALITÉS, SOUVENIRS, RÉVÉLATIONS.

SOMMAIRE : Du *Diable à Bruxelles* et de quelques autres diableries. — Louis *Satanas-Hymans* et Jean-Baptiste *Astaroth-Rousseau*, deux très-bons diables. — Question de bibliographie à propos du Diable. — Les Académies de peinture et de dessin.

Il n'y a rien de nouveau sous le soleil, pas même la noire figure du *Diable*, espèce de *Croquemitaine* inventé par le moyen âge pour faire peur aux enfants, aux vieillards et aux portières du XIIe et du XIIIe siècle. Autrefois on nous faisait trembler sérieusement avec ces choses là : aujourd'hui on nous fait rire. Jadis on nous faisait voir le diable armé de cornes, la peau noire et poilue, ayant le pied fourchu, des ailes de chauve-souris et une queue de singe; on nous le montrait se tordant autour des gargouilles de nos basiliques, ou grimaçant sur les métopes et sous les culs-de-lampe des premiers types de notre architecture ogivale; de nos jours, c'est un autre personnage, il a les ongles roses, l'habit noir, la cravate blanche et le sourire sur les lèvres. Il est vrai que l'angle de sa bouche s'abaisse quelquefois vers la terre, ce qui lui donne un air satanique; mais c'est là, le seul air de parenté qu'il ait conservé avec le type démoniaque et les traditions anciennes. Le XVIIIe siècle l'à un peu idéalisé; il en a fait une sorte de Méphistophelès à l'allure rabelaisienne dont le *Diable boiteux* est le type parfait et *Faust* le miroir complet; le XIXe en a fait une sorte de *Figaro* bavard, bon enfant, avocassant sur tout, mais très-ricaneur et destiné à amuser le public. C'est à celui-là que nous avons affaire. Après s'être incarné, depuis bon nombre d'années, dans un magnifique in-8° édité par Hetzel, le *Diable à Paris*, ce Diable là vient de descendre à Bruxelles, rue de Berlin, n° 16, et il paraît s'être incarné de nouveau, pour y passer l'hiver, dans la peau de deux excellents diables de nos amis : Louis *Satanas-Hymans* et Jean-Baptiste *Astaroth-Rousseau*. Celui-ci descend en droite ligne du frère de Jean-Jacques.

C'est un de ces adorables rêveurs, amant de la muse, qui cultive l'art pour l'art, qui fait de la très-bonne critique quand la fantaisie lui en prend et qui, lorsque le temps ne lui fait pas défaut, se promène à la belle *étoile* autour des six colonnes du petit temple que M. Faure a eu le bon esprit d'ériger à la gloire de la monarchie constitutionnelle.

Quant à Hymans c'est un autre homme. Il est rivé à l'*Indépendance* par une foule de bouts. Esprit charmant, conteur narquois, écrivain disert, il n'a qu'un tort; c'est d'abriter toujours son nom derrière les initiales L. H. Quand on lit quelque chose de bien dans un journal on aime toujours savoir à qui l'on en est redevable. Hymans est un talent primesautier; sa plume est toujours à cheval, en nacelle ou en waggon. Y a t-il une fête quelque part, un bal par ci, un banquet par là, une régate à un autre endroit, Hymans est presque toujours chargé de vous narrer la chose, et il le fait avec un tact exquis! C'est lui qui vous fait rire en vous racontant les folies sérieuses des tables tournantes, dansantes, frappantes ou bien en vous parlant de la promenade de l'Ommegang et des géants; un autre jour il vous mouillera la paupière en parlant de Gaucet, de sa poésie de sa mort : jamais il ne vous fera dormir, par exemple, — et c'est en quoi il se distingue de pas mal de ses confrères. Après tout, ouvrez le *Diable à Bruxelles* et vous m'en direz des nouvelles.

Mais avant tout, une question de bibliographie. Lors de la dernière exposition des beaux-arts de Bruxelles, il parut un petit bouquin intitulé : « *le Diable au Salon, revue comique excentrique et très-chique de l'exposition, imprimé chez Caquet-bon-Bec et Compagnie, éditeurs, rue des Hautes épices, n° 1851.* » Ce petit volume aujourd'hui très-rare portait ce qui suit, en *post-scriptum* de son 3e numéro.

LA QUEUE DU DIABLE.

REVUE MENSUELLE.

Nous rapins soussignés, auteurs des trois livraisons *le Diable au Salon* qui viennent de paraître, avons arrêté et arrêtons ce qui suit, en comité secret :

1° Il paraîtra *tous les mois*, si faire se peut, une livraison de choses drolatiques, cocasses et très-amusantes, sur ce qui se passe dans les arts, la littérature, le gouvernement, et tout le tremblement.

2° Toutes ces choses seront arrangées, assaisonnées et illustrées par les trois cuisiniers ci-dessous dénommés.

3° Le premier numéro de *la Queue du Diable* contiendra : une vue qu'on a jamais vue de la vue de l'atelier de M. Wiertz : — une vue *à fresco* de la fresque très-fraîche de M. Portail de Caudenberg, — une vue du grand escalier monstre, qui conduira 600 hommes de front au pied de la Colonne de la Constitution.

4° Tous ces numéros seront cousus de planches, autour desquelles il sera défendu de déposer autre chose que des pièces de

75 CENTIMES.

CROUTONNEAU, GALETTI,
MICHEL FUSAIN.

Nous voudrions simplement savoir si c'est la publication de celui-ci qui a donné l'idée de la publication de celui-là; et si c'est le Diable de 1851 auquel ces messieurs auraient coupé le petit bout de la queue? — Si cela est, ils ont eu tort; car le seul reproche que l'on puisse adresser à leur livre c'est d'être trop sérieux et de ne pas contenir assez de piment. Il faut aujourd'hui des mets épicés à nos palais usés, et nos amis n'ont qu'un défaut, c'est d'être de trop bons diables. Satan a eu beau changer d'habits et Némésis cacher les serpents de sa tête sous les boucles de ses cheveux blonds, on doit toujours sentir qu'il y a des griffes sous les ongles de celle-ci et un ricanement perpétuel sur les lèvres de celui-là. Voilà comment nous comprenons le Diable quelque bon enfant qu'il soit. Un peu de malice aiguë ne gâte jamais rien, surtout quand on veut flageller les travers et les ridicules de son siècle.

Les auteurs du *Diable à Bruxelles* ont divisé leur travail en quatre parties, c'est-à-dire en quatre volumes. Deux ont déjà paru. Voici ce qu'ils contiennent : —1° *Introduction*, LIEUX PUBLICS, *estaminets, cafés, restaurants; casinos, théâtres, sociétés particulières;* — 2° INSTITUTIONS PUBLIQUES, *Chambre des Représentants, Sénat et barreau, Université, Conservatoire, Académie de peinture.*

Cette dernière partie rentrant plus particulièrement dans le cadre de notre journal, nous allons faire une citation qui donnera une idée bien plus complète du livre et du genre de travail auquel nos deux jeunes auteurs se sont livrés.

LES ACADÉMIES DE PEINTURE.

Dans notre prospectus, nous ne l'avons pas oublié, nous nous sommes engagés à décrire l'Académie de peinture considérée comme institution publique. Cela ne nous obligeait à parler que d'une seule académie, l'Académie officielle ; celle qui a l'administration communale pour mère et le ministère de l'intérieur pour oncle d'Amérique ; qui se démembre en trois sections, école de dessin, école de peinture, école de gravure ; et qui tient ses triples séances dans la rue de la Régence et sur la place du Grand Sablon.

Mais à côté des écoles officielles, nous ne pouvons éviter de voir les écoles privées. Ébaucher le portrait de celles-ci après la description de celles-là me devient une nécessité si j'entreprends de vous donner une idée à peu près passable de notre enseignement artistique. Il y a quelque intérêt d'ailleurs à examiner de quelles façons diverses s'apprennent les beaux-arts dans ces groupes séparés de travailleurs, ici organisés administrativement, là formant une association mutuelle à droits égaux, ressemblant ailleurs à ces bandes bohémiennes qui se rassemblent à l'aventure et se dispersent au hasard.

Si j'avais à classer les associations artistiques de Bruxelles, je distinguerais trois types principaux d'académies :

L'académie où l'on trouve des maîtres et des élèves ;

Celle où l'on ne trouve que des élèves ;

Celle où l'on ne trouve que des maîtres.

J'espère que le lecteur voudra bien me pardonner d'avoir, en ajoutant une *s* au premier mot de mon titre, allongé mon sujet d'une vingtaine de pages.

Il va sans dire que l'académie où l'on trouve des maîtres et des élèves n'est autre que l'Académie officielle. Si vous voulez la visiter dans ses plus curieux détails, commencez par l'école de dessin. C'est par son école de gravure que l'Académie officielle s'est fait de la gloire, mais c'est par son école de dessin qu'elle a pris de l'importance ; elle ne gravait pas, elle ne peignait pas, elle dessinait, lorsque, peu d'années après la révolution de septembre, elle inaugura obscurément son enseignement dans une salle poudreuse et abandonnée de l'hôtel de ville.

Seulement gardez-vous de vous présenter à l'école de dessin le matin ; c'est trop tôt, on n'est pas visible. Une longue avenue pavée, et diaprée çà et là d'un gazon noirâtre et râpé ; à droite une haute muraille aux briques disjointes et éraillées ; à gauche une espèce de fossé, bordé par places, du côté de l'avenue, d'une vieille rampe de bois toute démantibulée, et de l'autre côté d'une rangée de maisons chétives aux vitres sales, au plâtre crevassé ; devant vous un grand bâtiment sombre, presque borgne, dont on a bouché les deux tiers des fenêtres, et qui a l'air d'un lazaret, d'une prison, ou d'une tannerie, voilà tout ce qu'il vous sera donné de contempler. Ne frappez pas à la porte, n'ébranlez pas la grille ; peine et coups perdus ; l'écho seul vous répondra. Si pourtant l'on vous ouvre et que l'on vous laisse entrer, il vous semblera que vous pénétrez dans une tombe, cette dernière maison que nous habitons et dans laquelle le maçon ne perce pas de fenêtres. Il y fera noir comme en pleine nuit. Demandez pourquoi au concierge : je le vois ricaner et je l'entends vous dire : « C'est tout simple ; il n'est que midi ! »

C'est le soir en effet, et le soir seulement, qu'il fait jour pour l'école de dessin. Deux hommes diligents, bien connus de la plupart de nos artistes, s'y sont intrépidement hasardés ; une torche de suif au poing, ils y ont fait lever des soleils de gaz à fleur de toutes les murailles. Entrez en même temps que le flot des élèves de douze à quinze ans, qui traversent en courant le seuil académique, et dont l'ardeur se ralentit insensiblement à mesure qu'ils se rapprochent de leur classe. A peine sur le seuil, l'odeur des soleils qu'on vient d'allumer vous prend à la gorge ; vous vous arrêtez suffoqué. Ce n'est rien ; l'Énée de Virgile éprouva pareille sensation lorsqu'il descendit dans l'Averne, que Pluton faisait sans doute éclairer au gaz, car il n'y a rien de neuf sous le soleil. Énée passa outre ; imitez-le.

Je dois donc vous avouer tout d'abord que le local de l'école de dessin est parfaitement insalubre. C'est une immense cave ; l'air n'y descend pas. Comme les cours ne s'y donnent que pendant l'hiver, on y fait toujours grand feu ; les élèves cuisent à l'étouffée. Dans la classe de *nature* notamment, la chaleur est parfois si tropicale, qu'on a vu des modèles, les plus jeunes et les plus écervelés, cela va de soi, se jeter dans la cour par la fenêtre, tout nus, pour boire un peu d'air frais, au risque d'avaler en même temps un germe de phthisie. Malgré tout ce feu, les murs sont moites et bons à abriter des cloportes. Chose étrange pourtant que l'Académie officielle soit si mal logée, et depuis si longtemps, en présence des protecteurs qu'elle compte dans le gouvernement et la régence municipale ! Ne supposez pas pour cela que l'école de peinture et l'école de gravure jouissent de plus de confortable ; là c'est pis encore qu'ici ; les locaux qui ne leur ont été assignés ne sont qu'un peu mieux aérés, en revanche de quoi ils sont beaucoup moins vastes. Celui de l'école de peinture est une espèce de hangar fort étroit, où trente élèves ne sauraient tenir avec leurs boîtes et leurs chevalets ; mal éclairé pour surcroît de disgrâce ; le soleil y donne ou s'y reflète par ricochet ; à un instant donné et redouté de la matinée, il s'amuse à teindre le modèle de tons capricieux et changeants devant lesquels toutes les brosses tombent découragées ; entretemps la moitié des élèves est plongée dans une ombre épaisse et cherche à tâtons le beau idéal. Quant au local de l'école de gravure, c'est plutôt un corridor qu'une salle, et l'on y arrive par un escalier si perpendiculaire, si raide, si casse-cou, qu'il y aurait une notable amélioration à le remplacer par la plus simple et la plus vulgaire des échelles.

N'était son insalubrité, l'école de dessin a bonne mine. Au premier coup d'œil, vous lui trouverez un aspect approchant du grandiose. Vous ne verrez pas sans quelque admiration s'étendre devant vous à perte de vue deux vastes galeries presque éclairées *a giorno*. L'une est occupée dans toute sa longueur, ou à peu près, par deux hauts et très-longs pupitres à doubles versants, le long desquels sont dressés quatre files d'élèves dessinant d'après l'estampe, les uns debout, les autres grimpés sur de petites escabelles, selon leur taille. Cette première galerie vous conduit à la salle de dessin d'après la tête antique et aux classes d'architecture. L'autre galerie est entièrement tapissée et meublée des plus belles statues antiques connues : l'Apollon du Belvédère tenant encore au bout de son bras tendu l'arc que le temps lui a brisé dans la main ; toutes les meilleures Vénus, Vénus de Médicis, Vénus d'Arles, Vénus accroupie, Vénus de Milo ; les deux Hercules, l'Hercule Farnèse et l'Hercule Commode ; plusieurs groupes, celui du Laocoon, celui des petits lutteurs, celui de l'Hermaphrodite ; le gladiateur, le Bacchus indien, l'Apolline, l'Achille, Borghèse, la Diane à la biche, l'Enfant à l'oie, le Claqueur, le fils de Niobé, le beau jeune homme qu'on appelle le Cincinnatus occupé à renouer les cordons de ses sandales, son unique vêtement, des faunes, des amours, et d'autres mythologies de plâtre que je ne nomme point de peur de tomber dans le catalogue, toute l'antiquité est là, au repos, souriant avec une parfaite tranquillité, est n'ayant pas l'air de regretter le moins du monde le ciel d'où elle est exilée. C'est une collection superbe de beautés olympiennes ; elle doit assurément faire envie au Musée de sculpture qui ne possède guère, en fait d'antiques, que les bas-reliefs du Parthénon, — lesquels appartiennent à l'Académie.

Les jeunes sculpteurs modèlent d'après la tête et la figure antique dans cette seconde galerie. Elle aboutit à la salle des dessinateurs d'après la figure antique, et à celle des dessinateurs et des sculpteurs d'après le modèle vivant.

Dans l'enseignement académique comme dans tout l'enseignement officiel, il y a trois degrés : enseignement préparatoire ou primaire, enseignement moyen, enseignement supérieur. Chacun de ces enseignements embrasse plusieurs classes. Le premier comprend le dessin linéaire et le dessin à vue, le dessin d'ornement d'après l'estampe, le dessin ombré, les cours inférieurs d'architecture, la géométrie élémentaire. Le second comprend les classes de dessin ombré d'après la tête antique, le modelage d'après le buste et la figure antiques, le dessin d'ornement d'après le plâtre, un cours plus approfondi d'architecture, un cours de perspective. Le troisième comprend le dessin d'après la figure antique, un cours d'anatomie, le modelage d'après nature, le dessin d'après nature, la peinture d'après nature, et les classes de composition pour les architectes, les sculpteurs, les dessinateurs et les peintres. Voilà bien des

cours, se dira-t-on. Certes, mais la question est à présent de savoir s'il ne se rencontre pas dans toutes ces richesses, comme dans toutes les richesses du monde, d'un côté des lacunes, de l'autre des superfluités.

Des superfluités, il est clair qu'il y en a moins que de lacunes : l'étude artistique en elle-même est suffisamment compliquée ; on ne va pas l'étendre à plaisir. Cependant si peu qu'il y en ait, on pourrait encore en signaler jusqu'à trois, — les trois classes de dessin ombré d'après l'estampe. Les élèves, à mon sens, y apprennent fort laborieusement— à jeter leur temps par les fenêtres. Je doute fort, je l'avoue, qu'à dessiner des hachures en losange avec de petits points au milieu, l'on arrive à comprendre fort clairement le relief et le modelé. — et je pense, avec nombre d'artistes, qu'à cette longue et insipide introduction à un travail plus relevé il y aurait tout profit à substituer la méthode Dupuis, transition toute trouvée, très-simple, très-abrégée et très-logique entre le dessin linéaire et le dessin d'après la bosse.

Des lacunes, il y en a beaucoup, et je ne citerai que les plus graves.

Avant que l'élève n'ait à dessiner une statue antique tout entière, on l'exerce pendant un an à en copier la tête. Pourquoi jamais les pieds et les mains? Ces parties n'ont-elles qu'une mince importance, et est-il si aisé de les bien reproduire?

Dans la classe de dessin d'après nature, on copie le modèle vivant nu. Il en est de même à l'école de peinture. Pourquoi ne draper jamais le modèle? Le rendu d'une étoffe, la façon d'en disposer les plis, ne sont-ils rien dans la peinture historique.

Quand on donne aux élèves une composition à faire, le sujet est toujours et inévitablement tiré, soit de la Bible, soit du Nouveau Testament, soit de la mythologie antique, soit de l'histoire des Grecs et des Romains. Et l'histoire du moyen âge, qu'en fait-on? Et l'histoire nationale, que devient-elle? Pourquoi la dédaigner? Pour quelles raisons la proscrire? Manque-t-elle de grandeur? Est-elle trop pauvre de gloire pour allumer les inspirations? Quel danger y aurait-il à retracer de temps en temps, quelque grand type belge de l'ancien temps, quelque illustre image de notre passé, quelque scène de vertu, d'honneur, de patriotisme, de liberté, empruntée à nos annales, au lieu de l'histoire des filles de Laban et du lévite d'Ephraïm?

Il n'y a pas de cours d'histoire à l'Académie officielle. Le sujet une fois donné aux élèves, on le leur explique en peu de mots, et c'est tout. Ce qui s'est passé avant, pendant, après l'événement qu'ils doivent dessiner, peindre, modeler, ils n'en savent rien. S'ils veulent s'instruire sur ce qu'on leur laisse ignorer, ils doivent se faire eux-mêmes leur cours, sans autre maître que leur inexpérience, dans la Bibliothèque royale ou dans celle d'un cabinet de lecture, ne sachant pas choisir leurs auteurs, courant à tâtons de livre en livre, et n'apprenant rien, pour ainsi dire, qu'à la fortune du pot. Pour un an de leçons dont ils auront été privés, ils en perdront dix à des recherches. .

De même dans les classes des ornemanistes. On dessine l'ornement, ici d'après l'estampe, là d'après le plâtre; on n'apprend point à le modeler. C'est une étude tronquée. De là vient que certaines professions, comme celles d'orfèvre, d'ébéniste, etc., cessent d'être un art pour devenir un métier. Le modelage d'ornements, n'étant plus enseigné par des artistes, est tombé aux mains des artisans. Qu'on cherche encore, par le temps qui court, un Benvenuto Cellini orfèvre!

Mais voici un vide plus grand. Ni peinture de paysage ni peinture d'animaux à l'Académie officielle. Le plus fâcheux est que cet oubli se répète dans l'institution des prix de Rome dont ces deux branches de l'art sont déshéritées. Pourquoi? Où est l'exposé des motifs de cette double mise hors la loi? Les peintres d'histoire académiques se trouveraient-ils donc si mal d'étudier le paysage, ne fût-ce qu'en guise d'accessoire, et pour savoir faire, le cas échéant, un font champêtre à leurs tableaux? En laissant là cet argument d'une extrême humilité, est-on plus mal venu dans l'art à s'appeler Ommeganck ou Ruysdael qu'à se nommer Gaspard Crayer? Quant aux prix de Rome et aux subsides qu'il accorde pour des voyages artistiques, l'on comprend bien moins encore qu'il faille les refuser aux paysagistes pour les donner aux peintres d'histoire. Si les voyages sont utiles à ceux-ci, ils sont nécessaires à ceux-là. Il y a des tableaux italiens au Musée; il n'y a pas de lac italien, ni de montagne italienne, même au jardin zoologique. Condamnés à ne peindre que la nature belge, ou à aller voir les autres à leurs frais, la profession de nos paysagistes finira par être un luxe que bien des gens de talent ne se pourront plus permettre.

Enfin l'Académie officielle est comme un corps décapité. Il lui manque une classe tout à fait supérieure, où l'on apprenne, non plus seulememt à copier une figure isolée, mais à grouper, composer et finir tout un grand tableau. Une classe de ce genre existe dans les grandes écoles allemandes. L'école de Düsseldorf a non pas une, mais deux classes dites de tableaux. Il est vrai qu'elle s'est aussi embarrassée d'une classe de paysage, si bien qu'à côté de Bendemann elle a mis au jour Achembach ; est-ce ce résultat qui effraye? Craint-on, à l'Académie officielle, de créer des talents dans plus d'un genre?

Récapitulons. Point d'étude spéciale ni approfondie des pieds et des mains; — point d'étude des draperies et des costumes; — point de compositions tirées ni des annales du moyen âge ni des chroniques nationales; — point de cours d'histoire; — point de modelage d'ornement;—point de peinture d'animaux ni de paysages; — point de classe de tableaux. Et l'Académie officielle est la plus importante des académies bruxelloises, et Bruxelles est une capitale!

Ce que j'en dis n'est — malheureusement — pas une satire ; c'est un inventaire.

L'imagination du lecteur se fait aisément une idée de l'aspect d'une classe dans l'Académie officielle. Une discipline régulière; un silence à peu près obsolu ; le surveillant faisant tourner ses pouces à côté d'un poêle chauffé à blanc; le professeur assis sur sa chaise et ne s'en détachant qu'une fois par soirée pour faire la ronde des élèves et corriger leurs dessins à tour de rôle ; les élèves travaillant assidûment, armés d'un morceau de pain et de deux crayons *Conté*, détournant parfois la tête pour voir si le surveillant dort ou si le professeur rêve, prenant furtivement alors la mesure de leur modèle, se parlant tout bas, se disputant tout bas, et parfois même s'assommant tout bas, — voilà pour les classes inférieures.

Dans les classes supérieures, notamment les classes de dessin d'après nature, la scène change un peu. Les jeunes gens y sont moins jeunes; il en est qui ont quarante ans. Les élèves sont moins écoliers; il y en a qui donnent des leçons eux-mêmes et courent le cachet par la ville. Les surveillants s'y font remarquer par leur absence. Le professeur n'y entre que pour donner sa leçon et en sort aussitôt qu'elle est donnée. On y fume parfois, on y chante souvent, on y parle haut, on y discute tout, même et surtout la politique. Enfin l'on y rencontre pour la première fois deux des types les plus curieux qu'on puisse voir dans la vie des artistes qui vivent en commun, un modèle qui pose pour leur travail, un ami qui pose pour leur agrément, figures d'opéra bouffe que j'essayerai de crayonner plus loin.

En sortant de l'établissement, vous vous heurtez contre deux autres types dont je ne puis me dispenser de parler ici, parce qu'ils appartiennent exclusivement à l'Académie officielle. Le premier est le concierge, personnage plus important ici qu'il n'en a l'habitude ailleurs, car il joint à son état de portier l'industrie de marchand papetier, et tient boutique ouverte de papier, de fusains, de crayons, d'estompes, etc., le tout entassé dans sa loge coupée en deux par un comptoir.

Le second est un pompier en grand uniforme qui monte la garde devant la grille académique. Il veille à ce que les élèves n'entrent et ne sortent qu'aux heures fixées; s'ils entrent trop tard ou s'ils sortent trop tôt, il croise devant eux une phrase en trois temps bien connue : « On ne passe pas! » Déclinons nos qualités, vous de lecteur, moi d'auteur du *Diable*, profitons de sa surprise pour détaler; dans une heure d'ici, se grattant le bonnet, il réfléchira à loisir s'il n'eût pas fait sagement d'appréhender notre curiosité au passage.

(La suite au prochain numéro.)

VARIÉTÉS.

LE PRINCE DE LIGNE.

(*Suite et fin.*)

« Point de demi-aimables ni de demi-savants, on peut tirer parti plutôt de ceux qui ne le sont point du tout ; du naturel, et surtout du naturel. » C'était une des maximes du prince de Ligne. Ce naturel, il l'avait de son vivant dans sa personne : aujourd'hui il ne semble pas toujours l'avoir dans son style qui n'est que de la conversation écrite, ni dans ses lettres même ou dans les mots qu'on cite de lui, dans ce qui ne vit plus. Le cachet du temps et du monde où il avait vécu s'y marque par un coin, et quoiqu'il ait dit : « Ayons dans tout ce que nous faisons ce qu'on appelle en peinture une *manière large*, » il se ressentait de Trianon. Il faut citer quelques-uns de ces mots de lui, et un peu au hasard, pour qu'il y en ait de toutes les sortes. Prié un jour par un de ses amis de Paris ou de Versailles d'être son témoin dans une affaire d'honneur, et de plus, de lui prêter pour le combat sa terre de Belœil à la frontière de France, il s'empressa d'y consentir, et il écrivit à son intendant : « Faites qu'il y ait à déjeuner pour quatre, et à dîner pour trois. » De tels billets s'adressent moins à l'intendant qu'à la galerie.

Au duc Albert de Saxe-Teschen, qui venait de perdre la bataille de Jemmapes et d'être gravement malade, et qui lui demandait, en le revoyant à Vienne, comment il le trouvait : « Ma foi, monseigneur, répondit le prince de Ligne, je vous trouve passablement défait. »

Il disait encore très-joliment du prince royal de Prusse qui s'était trouvé indisposé et pris d'un étourdissement à une séance de l'Académie des sciences à Pétersbourg : « Le prince, au milieu de l'Académie, s'est trouvé sans connaissance. »

Tout ceci est du meilleur : mais après une visite qu'il avait faite au cardinal de Luynes, archevêque de Sens, au sujet d'un procès, il outrepassait le mot, il le cherchait et le tirait de bien loin quand il répondait à M. de Maurepas, qui lui demandait comment il avait trouvé le cardinal : « Je l'ai trouvé hors de son diocèse, » voulant dire hors de *sens*.

Ainsi le prince de Ligne, vif, brillant, étincelant de traits, rencontrait le mieux, mais ne s'y tenait pas ; il avait plus d'imagination que de mesure et de goût. Cet homme de haute taille, d'une belle et noble physionomie, à l'air martial et intelligent, portait boucles d'oreilles. Cela dit, prenons-le par ses bons côtés, par ses saillies qui souvent vont fort loin dans le vrai et dans le sérieux, prenons-le dans sa parfaite connaissance de la vie, du monde et des hommes.

Un des épisodes qui se rattachent le plus à son nom et dont ses lettres ont consacré le souvenir, c'est le voyage qu'il fit en 1787, jusqu'en Crimée, avec l'impératrice Cathérine, son ministre Potemkin et tout le corps diplomatique, dont était M. de Ségur, représentant de la France. Le roi de Pologne Poniatowski apparut un moment à une des stations de ce voyage. L'empereur d'Allemagne, Joseph II, fut de la partie dans toute la dernière moitié. Le prince de Ligne a écrit neuf lettres à la marquise de Coigny ; c'est un bulletin de féerie et d'enchantement, à l'usage de ce monde de Paris et de Versailles, que l'Assemblée des notables travaillait déjà : « La flotte de Cléopâtre est partie de Kiovie dès qu'une canonnade générale nous a appris la débacle du Borysthène. Si on nous avait demandé quand on nous a vus monter sur nos grands ou petits vaisseaux, au nombre de quatre-vingts voiles, avec trois mille hommes d'équipage : *Que diable allaient-ils faire dans ces galères?* Nous aurions pu répondre : Nous amuser, et *Voguent les galères !...* » Nous amuser, et autre chose encore, entamer une guerre. En arrivant, en effet, à l'embouchure du Dniéper, la flottille de l'impératrice trouve la ville d'Oczakow, qui appartenait encore à la Turquie et découvre une dizaine de vaisseaux turcs qui viennent se placer en travers du fleuve. Cela impatiente Catherine ; elle prend une carte pour se rendre compte du pays, et donne en souriant une chiquenaude sur le papier : présage d'une guerre. Il faut voir chez le prince de Ligne avec qu'elle légéreté cette affaire fut entreprise. Il s'agissait d'y entraîner l'empereur Joseph II, qui n'était pas prêt. Le prince de Ligne y contribua ; il confesse tout ce manége, non pas dans ses lettres à la marquise de Coigny, écrites sur le moment et faites pour être vues, mais dans une relation écrite plus tard après l'événement, et qui peut se lire dans le XXIV[e] tome de ses OEuvres. Chose singulière ! Catherine, qui se croyait prête, elle-même, ne l'était pas ; elle avait envie et elle hésitait : « Regardant le portrait de Pierre I[er] qu'elle a toujours dans sa poche quand elle est en voyage, elle me dit plusieurs fois d'un air qui dictait ma réponse : *Que dirait-il, que ferait-il, s'il était ici ?* On se doute aisément de tout ce que mon désir de faire plaisir et de faire la guerre m'inspira dans l'instant. » Ici le prince de Ligne fait son *meâ culpâ* sincère ; il contribua sans le savoir, dit-il, au mal qui se fit. Chaque fois que Catherine lui montrait ce portrait de Pierre I[er] sur sa tabatière et répétait son *Que dirait-il ? que ferait-il?* il faisait la réponse désirée. C'est la seule fois où on le surprend à dire un mot léger sur l'impératrice Catherine et sur l'inconvénient des femmes sur le trône : « On leur prodigue des hommages, elles n'en font pas la distinction et les acceptent comme souveraines. — Ainsi la galanterie de Ségur, la piquante indifférence de Fitz-Herbert (l'ambassadeur d'Angleterre), qui n'en rendait sa petite louange que bien plus fine, ayant l'air de ne la laisser échapper qu'à regret ; la flatterie des uns, la courtisanerie des autres enivraient cette princesse. » Il nous a tracé à ravir quelques-unes de ces scènes d'enivrement, surtout au moment de l'arrivée en Crimée. La mise en scène était de l'habile prince Potemkin, mais les feuilletons sont du prince de Ligne ; j'y renvoie les curieux. Pourtant, quand la guerre éclate, quand la Turquie (elle le pouvait alors) se pique la première, et lorsqu'on apprend que l'ambassadeur russe a été mis aux Sept-Tours, Catherine, rentrée dans sa capitale, reçoit ces événements d'un air moins joyeux qu'elle ne les avait provoqués : elle redevient ce qu'elle était en réalité, une souveraine pour l'histoire bien plus que pour le roman, et ne songe plus qu'à se procurer le moins difficilement quelques résultats possibles et solides. On était allé fort loin et fort vite dans les projets anticipés de partage entre souverains, et, du milieu de ces enchantements de Crimée, on en était déjà à se demander : « *Que diable faire de Constantinople* ? » On se contente pour cette fois d'assiéger Oczakow.

Le prince de Ligne, durant ce voyage du Dniéper et de la Crimée, n'avait été que le plus aimable des courtisans et des chevaliers de roman. Un jour que la galère impériale passait tout près du rocher où la tradition place le sacrifice d'Iphigénie et comme on discutait ce point de mythologie historique, Catherine, se promenant sur le pont avec majesté, grâce et lenteur, étendit la main et dit : « Je vous donne, prince de Ligne, le territoire contesté. » On ajoute que le prince, se voyant assez près de terre, se jeta à l'eau comme il était, en uniforme, et alla prendre à l'instant possession du rocher, y gravant d'un côté, du côté apparent, le nom divin de Catherine, et de l'autre côté (assure-t-il), le nom tout humain de la dame de ses pensées, de la dame d'alors, car il en changeait souvent. Il aimait ces espiégleries.

Mais à la fin de cette année 1787, le prince de Ligne redevient tant qu'il peut un personnage d'histoire, il a désiré la guerre, et il s'y met au premier rang. Comme il ne croit pas que son souverain, l'empereur Joseph, soit en mesure de la commencer assez vite, il demande à être provisoirement au service de la Russie : « Après avoir fait quelques sottises dans ma vie, dit-il à ce propos, j'ai fini par faire une bêtise. » Le voilà donc sans rôle défini, en qualité de militaire à moitié diplomate, et d'officier général à demi conseiller et très-peu écouté, côte à côte avec le prince Potemkin, qui le caresse et le joue : Je suis confiant moi, je crois toujours qu'on m'aime. » On assiége Oczakow ; Potemkin n'est rien moins que militaire, et il veut le paraître. Le prince de Ligne, par délicatesse, s'abstient de rien écrire en Cour contre lui, et il se dévore à voir des intrigues, des rivalités mesquines au lieu de combats : « Que de folies, de bizarreries, d'enfances, de choses anti-militaires se passèrent dans l'espace de quatre ou cinq mois que je restai devant cette bicoque. J'ai tâché de les oublier, mais je souffrais comme un musicien quand il entend des instruments qui ne sont pas d'accord. » Il passe de là à l'armée de Moldavie, auprès du maréchal Romanzow, celui-là militaire, mais encore plus astucieux que Potemkin, et qui ne l'écoute pas davantage. Tout en s'ennuyant de

ne rien faire, le prince de Ligne a son quartier à Yassi, il y voit les boyards et les femmes des boyards, les belles Moldaves, les indolentes Phanariotes, les Grecques à demi asiatiques qu'il décrit avec leur grâce, leur nonchaloir et leurs danses : « On se fait des mines, on se sépare presque, on se retient, on s'approche, je ne sais comment ; on se regarde, on s'entend, on se divine, on a l'air de s'aimer... Cette danse-là me paraît fort raisonnable. » On y voit les jolies femmes de Yassi recevant le ton de Constantinople et préoccupées de l'idéal de beauté turque, qui consiste à être grasse et à avoir du ventre. Une mère demande pardon que sa fille n'en ait pas encore : « Mais cela viendra bientôt, me dit-elle, car à présent c'est une honte, elle est droite et mince comme un jonc. » Les aperçus politiques se mêlent à ces jolies peintures. La littérature même du prince y trouve son compte ; lorsqu'il lira plus tard le *Cours* de La Harpe et qu'il y fera des annotations, souvent très-fines et très-justes, il reprendra le célèbre professeur sur le chapitre des Grecs : « Si vous aviez vu, monsieur de la Harpe, et étudié les Grecs d'aujourd'hui comme moi, qui ai eu des affaires de politique à traiter avec eux, vous sauriez qu'ils ressemblent aux anciens. Mais les circonstances les empêchent de paraître comme eux ; en attendant examinez l'esprit, la beauté de leurs yeux, la vivacité ou la noblesse même de leur langue grecque vulgaire. » Il dira encore, en faisant la critique de notre manière de traduire les anciens et des jugements qu'on en a portés à l'aveugle : « C'est à la source qu'il faut aller. Je sais bien que la distance des temps peut l'avoir corrompue ; mais j'ai montré des traductions a des Grecs du faubourg de Péra, de l'Archipel, et à des femmes jolies et instruites des boyards à Yassi, sachant bien le français, parlant le grec vulgaire en conversation, mais entendant le littéraire de père en fils : ils m'ont tous assuré que c'était tout autre chose, et qu'il était plaisant de voir en France des querelles sur les anciens qui, surtout en poésie, n'y sont pas entendus. » Cet aperçu (à moi presque aussi ignorant, il est vrai, que le prince) me paraît, à cette date, la justesse même.

Cependant Joseph II, de son côté, a entamé sa guerre contre les Turcs, et moins heureusement qu'il n'avait compté ; le prince de Ligne n'a plus de raison pour ne pas être dans les rangs autrichiens. Il sert sous son ancien général Loudon au siége de Belgrade (septembre-octobre 1789), il l'y aide efficacement par une suite d'attaques bien ménagées, et vers la fin par une batterie imaginée à la pointe d'une île, et qui fait merveille. Après Lacy, plus complet et qui unissait l'éclair et le sang-froid, il n'estimait rien tant que Loudon, grand homme de guerre dès qu'on était dans l'action : « J'étais tout en feu moi-même par cet être qui tient plus du dieu à la guerre que de l'homme. » Après la prise de Belgrade, le prince de Ligne, qui s'était vu quelque temps dans une demi-disgrâce, est nommé commandeur de l'ordre militaire de Marie-Thérèse. Sa santé altérée par les fièvres a besoin de bien des mois pour se remettre. La révolution des Pays-Bas est commencée ; celle de France s'allume. Le prince de Ligne est au moment des grandes choses ; il a cinquante-cinq ans, et sa constitution robuste, remise des suites de Belgrade, peut encore fournir à bien des fatigues. Il aspire à un commandement en chef ; il va peut-être enfin donner toute sa mesure, car ce n'est qu'à la guerre qu'il a rêvé un grand rôle : ailleurs il n'a voulu être que témoin et confident. Mais l'empereur Joseph meurt (20 février 1790), son *adoré* Joseph II, comme il l'appelle, et avec lui la fortune du prince de Ligne s'arrête ; sa carrière se brise ou du moins se ferme. O douleur ! il a beau nourrir de nobles désirs et des ambitions généreuses, il ne sera plus que le vétéran des élégances, le dernier des chevaliers d'autrefois (1).

Nous qui cherchons partout matière à l'histoire des mœurs et à la distinction des caractères, notons bien le point de séparation que, mieux que personne, il nous aide à observer et à définir. Dans ses lettres écrites à M. de Ségur, et datées d'Oczakow, de ce triste siége où, malgré les lenteurs et les intrigues, il y avait eu pourtant quelques brillantes canonnades et des combats, le prince de Ligne parlait du prince de Nassau, ce brillant paladin, sorte de chevalier errant par tous les pays, tour à tour et à volonté colonel d'infanterie, de cavalerie, ou vice-amiral. Il parlait également d'un volontaire français, d'un autre *joli phénomène* chevaleresque, le comte Roger de Damas, de qui il disait : « François I[er], le grand Condé et le maréchal de Saxe auraient voulu avoir un fils comme lui. Il est étourdi comme un hanneton au milieu des canonnades les plus vives et les plus fréquentes, bruyant, chanteur impitoyable, me glapissant les plus beaux airs d'opéra, fertile en citations les plus folles au milieu des coups de fusil, et jugeant néanmoins de tout à merveille. La guerre ne l'enivre pas, mais *il y est ardent d'une jolie ardeur, comme on l'est à la fin d'un souper.* » Voilà le dernier bouquet, si je puis dire, de l'ancienne chevalerie française, de ces aimables et preux courtisans, civilisés et raffinés, dont les épées étaient valeureuses et brillantes, mais avaient des fourreaux de soie. Le prince de Ligne était de cette race ; au moment de la prise de Belgrade, il écrivait à M. de Ségur, combinant avec art toutes ses sensations : « Je voyais avec un grand plaisir militaire et une grand peine philosophique s'élever dans l'air douze mille bombes que j'ai fait lancer sur ces pauvres infidèles... » Et après l'entrée dans la place : « On sentait à la fois la mort, le brûlé et l'essence de rose ; car il est extraordinaire d'unir à ce point les goûts voluptueux à la barbarie. » Il se plaît lui-même à se jouer à ces antithèses. Or, une nouvelle ère allait commencer, tout imposante et toute sévère : dans la grande convulsion démocratique où la terre de France enfanta des armées, après les premiers temps d'aguerrissement et d'apprentissage, on eut des héros, des chevaliers aussi ; mais ceux-là, les Lannes, les Murat, les Ney étaient des Achille et des Roland primitifs qui n'entendaient rien à ces grâces polies et à ces raffinements des vieux règnes. M. de Narbonne seul, comme pour en honorer le souvenir, en offrait un dernier échantillon dans l'état-major de l'Empereur ; le reste était comme sorti de terre, gardant de son origine jusque sous l'or et la pourpre, ayant du lion dans le courage, génération toute faite pour la lutte des géants.

Le prince de Ligne qui, malgré ses alliances d'esprit avec le XVIII[e] siècle, n'hésita pas un instant dans son antipathie contre la Révolution, fut des premiers à bien juger du grand mouvement nouveau, de sa portée et de ses conséquences dans l'avenir. Ce ne sont pas des prédictions, comme à un de Maistre, que j'irai lui demander, mais des saillies et des vues pleines de perspicacité et de justesse. Une lettre piquante, adressée à son ancien ami Ségur qui avait donné quelque adhésion aux premiers actes de la Révolution, nous montre le prince de Ligne à la date d'octobre 1790, dans le premier instant de son irritation et de sa colère :

> La Grèce avait des sages, dit-il, mais ils n'étaient que sept ; vous en avez douze cents à dix-huit francs par jour,... sans mission que d'eux-mêmes,... sans connaissance des pays étrangers; sans plan général,... sans l'Océan qui peut, dans un pays dont il fait le tour, protéger les faiseurs de phrases et de lois.... Messieurs les beaux esprits, d'ailleurs très-estimables, ont bien peu de talent pour former leurs semblables. Une nation si jeune, si vive, si exaltée, qui dans ce moment fait une litière d'épines au-dessus des roses qu'elle veut étouffer, tiendra-t-elle des engagements de *manége*? Je suppose un cas horrible, imprévoyable, et possible pourtant à des *tigres-singes*, comme vous a appelés M. de Voltaire; on peut culbuter un roi, mais jamais le trône... Etes-vous faits pour être des hommes, mes enfants, les plus jolis enfants du monde?... Je sais que votre nation peut s'aguerrir et qu'elle est capable des plus grandes choses par la supériorité de talents en tout genre : mais on ne sera pas assez maladroit, j'espère, pour vous laisser faire. »

On voit le ton ; il y a du vrai et du faux ; mais la situation est vivement sentie, vivement caractérisée. Le prince de Ligne y mêle de ses jeux : « J'aime encore mieux les *barrils* que les *tonneaux*, » allusion aux Dubarry et à Mirabeau-tonneau. Le prince a une manière gaie et parfois *polissonnante* (c'est un de ses mots) de dire même des choses sérieuses. Il exhorte Ségur à émigrer, ce que celui-ci eut le bon esprit de ne pas faire. Il le lui dit d'ailleurs en de nobles termes : « Donnez la main à Louis XVI pour remonter sur son trône, au lieu de l'aider à en descendre. Soyez tous plus royalistes que lui. » Le prince de Ligne en parlait à son aise, lui dont la patrie était en quelque sorte *ad libitum*, et qui se définissait Français en Autriche, Autrichien en France, l'un ou l'autre en Russie.

Il ne tarde pas cependant à être plus circonspect, moins pressé en

(1) Il a écrit à Catherine, sur la mort de Joseph II, une lettre qui a mérité de devenir historique. Voir page 505 de l'*Histoire de Joseph II*, (2[e] édition, 1853), par M. Camille Paganel. Cette recommandable *Histoire* est toute remplie du prince de Ligne et des témoignages, non-seulement de son agrément, mais de son mérite.

pronostics : les Puissances coalisées n'ont pas fait ce qu'il souhaitait ; elles ont laissé à la France le temps de s'aguerrir. Il aurait voulu qu'on commençât par *tonner* et *étonner* : on a manqué ce premier coup. Les émigrés, selon lui, ont emporté l'honneur (dans le sens royaliste) ; les *rebelles* n'ont gardé de leur nation que l'intelligence et le courage : il oublie que ces *rebelles*, qui sont à peu près tout le monde, ont, de plus, gardé intact le sentiment de *patrie*. Il est forcé de reconnaître que le talent bientôt a remplacé la guillotine : « D'Athènes la France a été à Sparte, en passant par le pays des Huns. » Dans un Mémoire sur la nouvelle armée française, il lui rend une justice incomplète encore, du moins un commencement de justice. Quant à la république, il ne lui pardonne pas plus que le premier jour. Selon lui, et contrairement à Montesquieu, c'est la *terreur* seule qui fait la république : « Dieu veuille qu'elle ait de la *vertu* pendant six mois, elle sera détruite. »

Il estime de bonne heure que le résultat le plus net de la Révolution de France et de ce qui s'y est passé en 93 sera de fortifier partout le principe monarchique ; ce régime de 93 aura fait l'effet de l'Ilote ivre et aura dégoûté de l'imitation : « On verra plutôt, dit-il, des républiques devenir des royaumes que des royaumes devenir républiques. On pleurera le meilleur des hommes dans Louis XVI, la plus belle et la plus parfaite des reines, des milliers de victimes ; on servira Dieu mieux qu'auparavant, et on respectera plus son souverain. » Ceci devient sérieux et de ton et de fond : « Il est bien difficile de n'être pas sérieux au fond, disait le prince en une de ses Pensées, si ce fond n'est pas, comme chez quelques gens, à la superficie. »

Il était royaliste, non par préjugé, mais par réflexion et par principes. Il était d'avis que, dans tous les grands moments de l'histoire qui se prolongent et qui se fixent, « tout tient à un seul homme, » ou à un très-petit nombre ; les règnes, même les plus durs, lui semblaient offrir plus de chances aux talents et aux grands hommes que l'anarchie : « Les Scipions, dit-il, étaient de grands aristocrates Périclès était une espèce de roi, Horace et Virgile auraient eu peu de succès pendant les guerres civiles, Si Montaigne et le bon La Fontaine avaient vécu de notre temps, l'un avec ses vérités, l'autre avec ses naïvetés et ses distractions, ils auraient été pendus les premiers. » En tout ceci le prince de Ligne fait comme chacun en pareil cas : il tire volontiers toute l'histoire de son côté.

Il y a une lettre du prince à un émigré des plus distingués, M. de Meilhan, ancien administrateur, homme de lettres et homme d'esprit. Il y discute des changements que la Révolution devra apporter dans les mœurs publiques et dans le goût : « Après tout ce qui est arrivé depuis quelque temps, toutes les idées doivent décidément se renouveler. » Et d'abord il croit que l'universalité de la langue française en souffrira ; que Paris ne sera plus comme auparavant la capitale intellectuelle et littéraire reconnue de l'Europe, les autres nations voulant se venger d'avoir si longtemps obéi à l'esprit venu de Paris. Il fait une remarque fine sur les émigrés et sur l'esprit d'aristocratie qui trouve son compte à la démocratie même. Bien des gens se sont flattés d'être des gentilshommes en émigrant : « Et il n'y en a aucun, si petit qu'il soit, qui ne se croie égal à un Montmorency, puisqu'il sert l'autel et le trône. » Le résultat de l'émigration aura donc été de vulgariser la noblesse. Ne séparant point l'idée de goût d'avec celle des sociétés charmantes où il a vécu, il conclut en disant : « On peut remettre le trône en France, mais le goût jamais. La vue des crimes a ôté cette fraîcheur, cette grâce, cette urbanité des mœurs de la nation la plus aimable. La farouche république a mis à la place l'esprit de discussion et la fausse éloquence. Ce sera *la France antiquaire* au lieu de *la France littéraire*. » Ne prenez tout cela que comme la conversation vive et nourrie d'un homme qu'on trouve au lit le matin et qui pense tout haut, et vous en emporterez de tous côtés des traits, des aiguillons qui vous feront aussi penser, pester, dire oui et non à la fois ; et c'est ce qu'il a voulu. — Et même lorsqu'on approuve, c'est comme dans la conversation encore : il faut suppléer, à tout moment, à ce qui manque.

Parlant de ce même M. de Meilhan, qui avait eu l'idée d'écrire l'Histoire de l'impératrice Catherine, le prince de Ligne disait en l'y encourageant : « Il faut être homme de bonne compagnie pour écrire l'histoire. »

Cependant de grandes choses se faisaient à la guerre, et le prince de Ligne n'en était pas. Cette inaction à laquelle sa Cour le condamnait lui fut cruelle : « Apparemment, disait-il, que je suis mort avec Joseph II, ressuscité un moment pour mourir avec le maréchal Loudon, et être malade avec le maréchal Lacy. » Il y eut des moments où il aurait voulu être désigné pour commander en chef en Italie, et pour se mesurer avec le vainqueur de Rivoli ou de Marengo. Une telle ambition est honorable : il y avait plusieurs manières possibles d'être vaincu par Bonaparte, et on en imagine qui pouvaient encore être dignes d'envie. Le prince de Ligne déroba sa douleur de guerrier sous le sourire de l'homme du monde et sous l'indifférence du philosophe. Pourtant la blessure lui en demeura.

Il passait les années insensibles du déclin dans sa retraite de Vienne, dans sa petite maison du rempart ou dans son *Refuge* au Léopoldberg. Il lisait, il écrivait chaque matin à tout hasard ; il faisait imprimer ses OEuvres trop mêlées et trop noyées, toutes criblées des fautes de l'imprimeur, sans parler des siennes. Découragé sur la gloire, goûté de tous, il charmait la société autour de lui, et trompait de son mieux le temps. Quand le *Cours de Littérature* de La Harpe ou la *Correspondance* du même avec le grand-duc de Russie, ou encore quand les *Mémoires* de Bezenval paraissaient, le prince de Ligne les lisait plume en main et les accompagnait page par page de remarques curieuses, dont les éditeurs soigneux de ces divers ouvrages devraient dorénavant profiter. Sur Raynal, son ton et sa pesanteur ; sur Beaumarchais, ses mystifications et ses charlatanismes, sur Duclos, Saint-Lambert, Crébillon fils et cent autres, il a des traits qui sont d'original et comme d'un homme qui a dîné avec eux. De Mme Geoffrin, il disait en approuvant le portrait qu'en a tracé La Harpe :

« Le portrait de Mme Geoffrin est de la plus grande vérité ; il devait y ajouter le plus grand talent pour les définitions. Avant de la connaître (si elle n'avait pas passé par Vienne), je ne l'aurais jamais vue à Paris. *Je la croyais un bureau d'esprit, et c'en était un plutôt de raison.* Les gens d'esprit qui allaient chez elle n'en faisaient plus et devenaient presque de bonnes gens. Il y avait entre elle et Mme du Deffand une espèce de rivalité. Mais, au lieu du gros bon sens de la première, l'autre avait une conversation pleine de traits, et avait l'épigramme et le couplet à la main. — Le genre de Mme Geoffrin était, par exemple, *une espèce de police pour le goût*, comme la maréchale de Luxembourg pour le ton et l'usage du monde. »

On sent tout le prix de telles remarques fines de la part d'un homme qui a si bien vu, et qui n'a d'autre prétention que de se souvenir avec justesse.

Il est un sujet auquel il revient souvent, soit à propos de Bezenval, soit à propos de La Harpe, toutes les fois qu'il en trouve l'occasion, c'est la reine Marie-Antoinette ; et chaque fois, inspiré par son cœur, par une imagination fidèle et émue, il nous la montre sous un vrai jour, avec ses ingénuités, ses étourderies innocentes, et dans tout l'éclat de sa figure, « sur laquelle on voyait se développer, en rougissant, ses jolis regrets, ses excuses, et souvent ses bienfaits. » C'est en y songeant le moins qu'il nous la peint le mieux, et qu'il nous fait voir d'un même trait sa bonté et sa grâce : « Elle s'occupait si peu de sa toilette, dit-il en un endroit, qu'elle se laissa, pendant plusieurs années, coiffer on ne peut pas plus mal par un nommé Larceneur qui l'était venue chercher à Vienne, pour ne pas lui faire de la peine. Il est vrai qu'en sortant de ses mains, elle mettait les siennes dans ses cheveux pour s'arranger à l'air de son visage. » Après l'avoir vengée sur les points essentiels, il finit, dans un sentiment chevaleresque et qui rappelle celui de Burke, par mettre sa royale mémoire sous la protection des jeunes militaires français qui ne l'ont point connue et qui, venus depuis, n'ont pas été des ingrats : « Au moins, écrivait le prince de Ligne vers la date d'Austerlitz et d'Iéna, que ceux qui s'acquièrent tant de gloire sous les drapeaux de leur Empereur, plaignent cette malheureuse princesse qu'ils auraient bien servie... » Ce sont là des alliances d'idées et de sentiments qui honorent. En y faisant appel, le prince de Ligne a touché juste, et il ne s'y est point trompé : la France nouvelle a vengé Marie-Antoinette de l'ancienne.

La vieillesse arrivait pourtant ; le prince de Ligne orna la sienne jusqu'à la fin d'agrément et d'élégance. Ceux qui le veulent connaître dans les dernières années, peuvent lire ce qu'en ont dit le comte Ouvaroff dans ses *Esquisses* (1848), et le comte de La Garde



TH FOURMOIS F^t

AUX ENVIRONS DE BRUXELLES.

au tome Ier de ses *Souvenirs* du Congrès de Vienne (1843). Un jour le prince de Ligne s'aperçut que deux belles Juives, chez qui il allait souvent, demeuraient bien haut, il leur écrivit un petit billet le plus dégagé possible, par lequel il prenait congé d'elles à l'avenir, leur disant : « Adieux! vous êtes décidément les dernières que j'aie adorées au troisième. » Mais cette apparence légère ne faisait que renfermer plus tristement en soi les regrets et les souvenirs :

« Les souvenirs! s'écriait-il dans les moments de solitude, on les appelle doux et tendres, et, de telle façon qu'ils soient, je les déclare durs et amers... L'image des plaisirs innocents de l'enfance retrace un temps qui nous rapproche de celui où nous n'existerons plus. Guerre, amour, succès d'autrefois, lieux où nous les avons eus, vous empoisonnez notre présent! *Quelle différence!* dit-on, *comme le temps s'est passé! J'étais victorieux, aimé et jeune*, On se trouve si loin, si loin de ces beaux moments, qui ont passé si vite, et qu'une chanson qu'on a entendue alors, un arbre au pied duquel on a été assis, rappellent en faisant fondre en larmes. *J'étais là* dit-on, *le soir de cette fameuse bataille. Ici on me serra la main De là je partis pour un quartier d'hiver charmant. J'avais bonne idée des hommes. Les femmes, la Cour, la ville, les gens d'affaires ne m'avaient pas trompé. Mes soldats* (société d'honnêtes gens plus purs et plus délicats que les gens du monde) *m'adoraient. Mes paysans me bénissaient. Mes arbres croissaient ; ce que j'aimais était encore au monde, ou existait pour moi.* O mémoire! mémoire! elle revenait quelquefois au duc de Marlborough tombé en enfance et jouant avec ses pages ; et un jour qu'un de ses portraits, devant lequel il passa, la lui rendit, il arrosa de pleurs ses mains qu'il porta sur son visage. »

Page éloquente! accents échappés du cœur! voix de la nature! pourquoi l'aimable prince ne se les accorde-t-il que si rarement?

Lorsque s'ouvrit le Congrès de Vienne en 1814, le prince de Ligne se trouva par position et tout naturellement comme le grand maître des cérémonies de cette réunion brillante. La jeunesse des diplomates aimait à se grouper autour de lui, à l'écouter, à le prendre pour introducteur et pour guide, à faire écho à ses saillies qu'on se redisait : « Le Congrès ne marche pas, il danse... Le tissu de la politique est tout brodé de fêtes. » On le consultait sur la broderie. M. de La Garde nous l'a peint durant cette dernière année avec un sentiment d'entière admiration. Mais, au milieu des couleurs brillantes dont il l'entoure, on saisit quelques ombres. Le prince de Ligne souffrait par moments de n'être pris que comme une curiosité, une simple utilité mondaine dans cette réunion de rois et de ministres qui allait trancher les destinées du monde. Il avait commencé trop tôt de paraître un monument. Ce qu'il considérait comme manqué dans sa carrière de soldat lui revenait à certains moments avec amertume. Un jour qu'il était allé à Schœnbrünn où était le jeune roi de Rome, l'enfant à qui le vieux maréchal (car le prince de Ligne avait ce titre) agréait beaucoup, se mit à jouer aux soldats devant lui ; le maréchal se prêta au jeu et commanda la manœuvre. En la voyant faire à cet enfant, il devait se rappeler qu'il y avait plus de vingt ans qu'il ne l'avait commandée au sérieux et devant l'ennemi.

Un jour qu'il avait reçu un de ces affronts comme la vieillesse la plus aimable n'en saurait éviter lorsqu'elle s'obstine à vouloir être toujours jeune, il lui échappa, à lui si bienveillant, quelques paroles contre la jeunesse : « Mon temps est passé; mon monde est mort... Mais enfin quel est donc aujourd'hui le mérite de la jeunesse pour que le monde lui prodigue ainsi toutes ses faveurs? » Ce mérite, c'était simplement d'avoir le sourire et d'être jeune à son tour. Le prince de Ligne, malgré sa douceur de mœurs habituelle, ne pouvait s'empêcher d'avoir quelque accès de misanthropie, il en voulait aux engouements, et à toutes ces contrefaçons de talent ou d'esprit qui usurpent la réputation des originaux et des véritables : « Il se fait, disait-il, dans la société *un brigandage de succès*, qui dégoûte d'en avoir. » Mais il était plus dans sa nuance de philosophie et dans les tons qui nous plaisent, lorsqu'il écrivait cette pensée qui résume sa dernière vue du bonheur :

« Le soir est la vieillesse du jour, l'hiver la vieillesse de l'année, l'insensibilité la vieillesse du cœur, la raison la vieillesse de l'esprit, la maladie celle du corps, et l'âge enfin la vieillesse de la vie. Chaque instant apporte avec lui l'idée du décroissement. Tout est mobilité, mais bien plus longtemps en mal qu'en bien. On n'est pas si gai à quinze ans qu'à dix, à trente qu'à vingt ; ainsi du reste jusqu'à la mort. Que de blessures, d'accidents, de chutes, de chagrins, de dérangements d'estomac, n'a-t-on pas déjà éprouvés à trente ans! On en souffre tout le reste de sa vie. Les emplois, les rubans, la gloire même font-ils autant de plaisir que la première poupée, le premier habit de matelot? L'enfant mange quatre fois par jours, le héros souvent ne soupe point. Heureux celui qui, par le prix qu'il met et le goût qu'il prend aux plus petites choses, prolonge son enfance! *Les jours les plus heureux sont ceux qui ont une grande matinée et une petite soirée.* »

C'est presque comme le vers de Malherbe :

Tout le plaisir des jours est en leurs matinées.

Le prince de Ligne mourut à Vienne, le 13 décembre 1814, dans sa quatre-vingtième année, pendant la tenue même du Congrès, à qui il procura entre deux bals le spectacle de magnifiques funérailles. Un écrivain protestant s'est montré sévère jusqu'à l'injustice pour cette fin du prince de Ligne. Celui-ci, au milieu de ses fragilités et de ses maximes d'Hamilton ou d'Aristippe, n'était rien moins qu'un incrédule et qu'un impie. « Tout cela est très-joli, disait-il des incrédulités fanfaronnes, quand on n'entend pas la cloche des agonisants. » Personne n'a mieux parlé que lui du principe de l'irréligion chez Voltaire, « de ce désir d'être *neuf*, *piquant* et *cité*, de rire et de faire rire, d'être ce qu'on appelait alors un écrivain hardi, » toutes choses qui, selon lui, avaient plus animé Voltaire qu'aucune conviction positive. C'est le prince de Ligne qui a écrit cette belle pensée :

« L'incrédulité est si bien un air que, si on en avait de bonne foi, je ne sais pas pourquoi on ne se tuerait pas à la première douleur du corps ou de l'esprit. On ne sait pas assez ce que serait la vie humaine avec une irréligion positive; les athées vivent à l'ombre de la religion.

Dans tout ce qui précède, je n'ai point voulu faire une biographie ni même un portrait du prince de Ligne, mais seulement présenter de lui et, pour ainsi dire, sauver de l'ancien naufrage de ses OEuvres, quelques beaux ou jolis endroits, et le rappeler à l'attention comme un des plus sensés parmi les arbitres des élégances, un des plus réellement aimables entre les heureux de la terre (1).

SAINTE-BEUVE.

Les artistes belges à l'étranger.

JEAN WARIN,

par M. Éd. Fétis, membre de l'Académie.

Jean Warin est né à Liége, en 1605, suivant des biographes qui n'ont pas été démentis. On manque de renseignements sur sa première enfance. Y a-t-il lieu d'en éprouver beaucoup de regret? Nous ne le pensons pas. Les détails puérils, rassemblés laborieusement par certains écrivains pour grossir l'histoire du personnage dont ils ont entrepris de raconter la vie, ne sont propres qu'à rebuter le lecteur, peu curieux de connaître des particularités dénuées d'intérêt. S'il s'agit d'un artiste, on apprend volontiers quelles furent ses premières études, dans quelles circonstances se manifesta sa vocation et à quelles sources il puisa les éléments de l'instruction technique dont l'influence devait se faire sentir sur la suite de sa carrière; mais on ne se soucie guère d'être initié aux petits inci-

(1) Il existe une bonne biographie du prince de Ligne, une Notice sur lui par M. de Reiffenberg (*Nouveaux Mémoires de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles*, tome XIX, 1845). L'auteur a ingénieusement construit cette Notice avec les paroles mêmes, autant que possible, avec les expressions et les mots du prince : dans ce travail M. de Reiffenberg, à qui l'on a pu reprocher quelquefois des légèretés et des rapidités comme érudit, s'est montré de la plus agréable et de la plus française littérature.

dents d'une phase de l'existence où les destinées de l'homme de génie ne se préparent point encore.

A l'âge de douze ans. Jean Warin entra au service du comte de Rochefort, prince du Saint-Empire, en qualité de page. Son père Pierre Warin, sieur de Blanchard, quelque peu gentilhomme et attaché lui-même à la maison du comte, ne soupçonnant pas encore ses dispositions naturelles pour les arts du dessin, avait cru satisfaire suffisamment sa future ambition en lui procurant cette place. C'était conforme, du reste, aux idées du temps. De même qu'on voit, de nos jours, les pères rechercher pour leurs fils la carrière des emplois publics, de même, à l'époque où vivait Warin, les gens de la bourgeoisie ou de la petite noblesse regardaient comme une faveur de faire admettre leurs enfants dans la haute domesticité d'un grand seigneur. Appartenir à un prince, comme on disait alors, était chose dont on tirait vanité.

Jean Warin appartenait donc au comte de Rochefort qui l'avait reçu au nombre de ses pages. Les occupations auxquelles l'obligeaient les devoirs de sa charge ne s'accordaient que médiocrement avec ses instincts d'artiste. Il passait de longues heures au manége ou à la salle d'escrime. Qu'exigeait-on d'un page? Qu'il sût monter gracieusement à cheval, tirer l'épée, figurer avec avantage dans un carrousel. Pourvu qu'il remplît ces conditions, on le tenait quitte de toute culture intellectuelle. A ce compte, Warin était un page des moins recommandables. Tout le temps qu'il pouvait soustraire aux exercices dans lesquels ses camarades plaçaient leur seul mérite, il l'employait à dessiner. Sans maître, sans autre guide que le sentiment dont la nature l'avait doué, il fit des progrès qu'on aurait admirés, si l'on avait pu ne pas trouver mauvais qu'un page s'occupât de telles frivolités. On ne sait dans quelles circonstances Warin quitta le service du comte de Rochefort; mais il n'est pas contraire à la vraisemblance que ce seigneur ait été mécontent des services d'un serviteur beaucoup trop artiste, et qu'il l'ait congédié pour lui donner un successeur dont les goûts fussent plus conformes à son état.

Que fit Warin en quittant la maison du comte de Rochefort? On l'ignore. Il règne une grande obscurité dans cette partie de sa biographie. On le perd de vue jusqu'au moment où il fut appelé à Paris pour prendre possession d'un emploi considérable, ainsi qu'on le verra plus loin. On nous dit que le roi Louis XIII, instruit de ses talents comme dessinateur et comme graveur en médailles, le fit venir, lui accorda des lettres de naturalisation et le chargea de présider à une refonte générale des monnaies. De quelle façon ces talents, dont la renommée parvint jusqu'au roi de France, s'étaient-ils manifestes; par quels travaux Warin s'était-il fait connaître? C'est ce dont ses contemporains n'ont pas pris le soin de nous instruire. En l'absence de renseignements positifs, le champ est ouvert aux conjectures, il n'en est pas de si hasardées qu'on ne soit fondé à émettre, en ayant soin de déclarer qu'on les livre à la sagacité du lecteur, laissé juge du fondement qu'elles peuvent avoir. Du reste, il ne s'agit pas ici d'une conjecture, mais d'un commencement de preuve fourni par la découverte d'un document retrouvé dans les archives du royaume par M. A. Pinchart, employé de ce dépôt.

Le document en question nous apprend qu'au mois de mai 1628, quatre individus furent arrêtés à Orchimont, sur le territoire de l'ancien duché de Luxembourg, porteurs d'une somme considérable en fausse monnaie, qu'ils se proposaient d'introduire en France. Une fois sous la main de la justice, ces hardis spéculateurs avouèrent aux magistrats chargés d'instruire leur procès, qu'ils faisaient partie d'une association ayant pour but la fabrication et l'émission de la fausse monnaie. Le siége principal de leur établissement était à la Tour-à-Glaire, village des environs de Sédan. S'ils ne mirent pas de forfanterie dans leur crime, trois cents livres de cuivre auraient à peine suffi pour alimenter journellement les six presses qui fonctionnaient sans relâche. Le métal était tiré de Dinant, d'où les bateaux de la Meuse l'apportaient par pleins chargements. Quinze ouvriers étaient occupés à confectionner la menue monnaie. D'autres, plus habiles et mieux rétribués, avaient les espèces d'or et d'argent dans leurs attributions. Le chef de l'entreprise s'appelait Du Plessis. Il était spécialement chargé des émissions, pour lesquelles il avait établi des agences tant à Paris que dans les grandes villes de France. Lorsqu'il fallait transporter cette marchandise, de contrebande s'il en fût, Du Plessis se mettait à la tête d'une douzaine de ses associés, robustes et bien armés. Un trompette précédait la colonne expéditionnaire, pour donner l'alarme en cas de péril. Les choses, on le voit, étaient bien organisées dans cette société commerciale et des plus anonymes assurément. Il nous reste à dire quel rapport il y a entre les faux monnayeurs arrêtés à Orchimont et l'artiste dont l'histoire nous occupe. Ce rapport est très-direct. Il résulte, en effet, des déclarations consignées dans le document des archives, que parmi les individus associés au sieur Du Plessis ou employés par lui, figuraient deux graveurs *de Liége*, appelés *les frères Warin*. Nous n'affirmons pas encore que l'un des frères Warin affiliés à la compagnie des faux monnayeurs de la Tour-à-Glaire, et celui qui devint conducteur général des monnaies de France, fussent un seul et même individu, mais nous sommes obligé de reconnaître que de graves présomptions s'élèvent en faveur de ce fait, tout bizarre qu'il soit. Or ces présomptions prendront un caractère de certitude, quand le moment viendra d'invoquer un témoignage que nous regardons comme irrécusable, mais qu'on aurait pu contester, s'il s'était produit en l'absence de toute autre preuve. C'est pourquoi nous continuons à raisonner comme si ce témoignage n'existait pas, nous réservant de le faire intervenir en temps et lieu.

En 1628, Jean Warin avait 25 ans, âge où le talent de l'artiste est formé, âge où l'on fait des folies et où l'on commet parfois de hautes imprudences. C'eût été une coïncidence étrange, on en conviendra, qu'il se fût trouvé à la fois à Liége deux familles du nom de Warin, ayant toutes deux produit d'habiles graveurs en médailles.

Les détenteurs de fausse monnaie, arrêtés à Orchimont, firent encore d'autres déclarations consignées dans les pièces trouvées aux archives. De ces déclarations, il résultait qu'un atelier semblable à celui de la Tour-à-Glaire existait dans une localité voisine, à Cugnon. Le chef de cet atelier fut pris, et à la nouvelle de son arrestation, le curé de Cugnon fit jeter dans la rivière les coins dont il était dépositaire. Cugnon était situé sur les terres du comte

de Loevenstein-Rochefort, qui, à titre de seigneur souverain, fit frapper de la monnaie à son effigie dans l'atelier en question, concurremment avec les ducats de Turquie, de Venise, de Hongrie et les pistoles de Milan, dont on y avait établi une fabrication illicite. Ces faits sont consignés dans l'instruction poursuivie contre les prisonniers d'Orchimont.

Nous voyons figurer ici le comte de Rochefort, et on a lu plus haut que Warin fut page d'un seigneur de cette famille. Autre rapprochement singulier.

Pouvons-nous hésiter beaucoup à compromettre Warin dans une affaire de fausse monnaie, quand une enquête judiciaire y mêle le nom d'un comte de l'Empire et y implique un prêtre?

Le directeur de l'atelier Cugnon était Jean de la Noue, maître de la monnaie de Charleville. Les coins qu'on y employait avaient été faits par Daniel Goffin, graveur de la monnaie de Sédan. Pourquoi ne serait-il pas permis de supposer que Warin, qui n'avait ni renommée, ni position acquise, eût pu mettre son burin au service de l'atelier de la Tour-à-Glaire?

Le délit, ou si l'on veut le crime de fausse monnaie, était beaucoup plus commun jadis que de notre temps. Cela tenait à plusieurs causes qu'ont fait disparaître les modifications de l'état politique des peuples, ainsi que le progrès des arts mécaniques. La première de ces causes résidait dans le nombre considérable d'ateliers établis par les seigneurs ayant droit de battre monnaie. La surveillance exercée sur les ouvriers employés dans ces ateliers était impuissante à empêcher qu'ils ne se livrassent à la falsification des espèces ayant cours dans les pays voisins. Parfois aussi le seigneur ne se faisait pas grand scrupule de laisser ou même de faire pratiquer semblable fraude au détriment d'un ennemi. Au premier abord, cette idée révolte nos principes en fait de loyauté politique et de probité vulgaire; mais l'histoire moderne n'offre-t-elle pas l'exemple d'actes semblables; n'a-t-on pas vu l'Angleterre répandre en France des masses énormes d'assignats, lors de la première révolution, pour ruiner le crédit du gouvernement républicain?

La médiocrité des types qui n'exigeaient pas, pour être imités, le travail d'un burin fort habile; l'imperfection des moyens matériels d'exécution à une époque où l'emploi des machines ne s'était pas encore introduit dans la fabrication des monnaies et où toutes les pièces se frappaient au marteau; enfin l'absence d'un juste rapport entre la valeur réelle et la valeur conventionnelle, différences qui présentaient aux faussaires les changes de bénéfices considérables, toutes ces causes réunies avaient, comme nous le disions tout à l'heure, singulièrement multiplié le délit de fausse monnaie.

La signification morale de certaines actions ne peut s'apprécier d'une manière absolue; souvent elle est relative aux idées, aux besoins, aux préjugés d'une époque. Les princes avaient donné tant d'exemples des altérations monétaires, soit par cupidité personnelle, soit en vertu de faux principes d'économie politique, soit enfin pour obéir à de prétendues nécessités financières, que les peuples ne croyaient pas commettre un grand crime en risquant la même spéculation. Les faux monnayeurs étaient pendus, circonstance fâcheuse à la vérité pour les patients, mais qui n'emportait pas pour eux la flétrissure de l'opinion publique au même degré qu'en notre siècle, où les falsifications des espèces monétaires ne sont pas plus permises au chef de l'Etat qu'à de simples particuliers.

En rapportant les circonstances de la capture des faussaires d'Orchimont, d'après le document du dépôt des archives, M. Pinchart fait remarquer qu'il est surprenant qu'on se soit servi du mot de *presse* dans le texte de l'enquête judiciaire en parlant du matériel saisi dans l'atelier de la Tour-à-Glaire, attendu qu'il n'avait pas encore été constaté qu'on eût fait usage de cette machine en Belgique avant la fin du dix-septième siècle. Nous considérons cette particularité comme un nouveau témoignage à l'appui de notre hypothèse relativement à Warin. Les biographes du conducteur général des monnaies de France disent qu'il fut appelé par le roi Louis XIII, non-seulement à cause de son habileté de graveur, mais parce que étant très-industrieux, il avait imaginé plusieurs machines ingénieuses pour monnayer les médailles qu'il avait gravées. Il est fort possible qu'on n'ait employé généralement en Belgique les presses monétaires qu'à la fin du XVIIe siècle, tandis que l'industrieux Warin aurait introduit cinquante ans auparavant, dans les ateliers de la Tour-à-Glaire, des procédés de fabrication inconnus de ses compatriotes.

Si nos suppositions sont justes, et l'on ne peut nier qu'elles n'aient les apparences pour elles, toute la période obscure de la biographie de Warin se trouve éclaircie. A douze ans, il entre en qualité de page dans la maison du comte de Rochefort. Il montre plus de dispositions pour le dessin et la gravure que pour l'escrime et l'équitation. Le seigneur qu'il sert ne le congédie pas; mais il lui donne d'autres fonctions. Le page devient graveur. Il exécute, pour le comte, les coins de sa monnaie seigneuriale, et Du Plessis, le chef des faussaires de la Tour-à-Glaire, a recours à lui pour diriger les travaux de son atelier. La réputation de Warin s'étend; elle parvient d'une façon particulière dont il sera parlé plus loin, jusqu'à Richelieu qui songeait à une refonte générale de la monnaie de France, et qui, voyant le parti qu'il peut tirer du burin et du génie industrieux de l'artiste liégeois, lui confie l'exécution de cette grande entreprise, sans se laisser arrêter par ce qui a pu transpirer des révélations des prisonniers d'Orchimont.

Quoi qu'il en soit, Warin arrive à Paris. A peine est-il dans cette capitale, qu'il reçoit la mission de présider à une réforme de tout le système monétaire. Type, moyens de fabrication, rapport du titre avec la valeur énoncée, tout changea par son initiative. Il eût à combattre la routine toujours fort effarouchée par les innovations; mais il finit par triompher des obstacles qu'elle essaya de lui opposer.

Sous le règne de Henri II, un menuisier nommé Aubry Olivier inventa une machine propre à frapper la monnaie, qui, depuis le commencement de la monarchie, s'était toute faite au marteau. Il fut admis à présenter au roi cette machine à laquelle il avait donné le nom de moulin. La supériorité de ses procédés sur ceux en usage fut reconnue, et il obtint des lettres patentes qui ordonnaient que le travail grossier du marteau fût remplacé à l'avenir par le monnayage au moulin. Cet avenir fut de courte durée. En vain Aubry Olivier s'était-il associé Jean Blondel et Étienne de Laulne, les plus habiles graveurs du

temps, qui lui firent ces poinçons et ses carrés ; en vain les connaisseurs proclamaient-ils la monnaie sortie de ses ateliers très-supérieure à celle qui se fabriquait avant lui, les partisans du marteau finirent par l'emporter et par faire interdire le monnayage au moulin comme étant plus coûteux, allégation absolument contraire à la vérité.

Nous dirons tout à l'heure comment Warin intervint dans la querelle du marteau et du moulin et comment l'autorité qu'il avait prise dans son art finit par faire triompher celui-ci des prétentions séculaires de son antagoniste ; mais il nous faut auparavant signaler une seconde et très-fâcheuse victoire remportée, dans le même temps, par la routine sur l'esprit de progrès. Nicolas Briot, tailleur général des monnaies, avait créé tout un système de machines composé de la presse, du balancier, du coupoir et du laminoir, dont les opérations promptes et régulières procuraient une notable économie, en même temps qu'elles amélioraient la fabrication. Il fit, en présence des hommes réputés compétents, des expériences qui furent couronnées d'un plein succès ; mais les défenseurs du marteau eurent assez de crédit pour faire repousser ses inventions, qu'il porta en Angleterre où elles furent accueillies avec faveur.

A Warin était réservé la gloire d'opérer la réforme du monnayage en France et de provoquer une décision royale qui déclarait le marteau à jamais déchu de ses droits et priviléges. Aubry Olivier, l'inventeur du moulin, était mort ; mais son ingénieuse machine était restée en la possession de ses héritiers. Warin en fit l'acquisition et la perfectionna : « de sorte, dit un auteur entendu dans la matière, qu'il n'y eut plus rien de comparable pour la force, la vitesse et la facilité avec laquelle on y frappait toutes sortes de pièces, qui y recevaient l'empreinte d'un seul coup, au lieu qu'auparavant on ne pouvait les marquer que par sept ou huit coups, dont l'un gâtait bien souvent l'empreinte des autres. »

L'auteur du *Traité historique des monnaies de France*, en signalant les avantages des procédés de fabrication introduits par Warin, ajoute qu'ils sauvèrent la vie à un grand nombre de sujets du roi « en les mettant hors d'état de rogner ni falsifier les nouvelles espèces ; car il était impossible de pouvoir arriver à la beauté des coins de Warin, et de fabriquer avec autant de justesse que lui. »

Si, comme le rapprochement de certains faits et de certaines dates nous autorise à le supposer, Warin avait coopéré aux travaux clandestins de la Tour-à-Glaire, nul ne connaissait mieux que lui toutes les manœuvres ayant pour but la falsification des monnaies ; nul n'était plus en état de prendre des mesures propres à prévenir cette fraude, dont les profits tentaient d'autant plus de gens, qu'elle était plus facile à pratiquer, et qui envoyait chaque année beaucoup de délinquants à la potence. C'était pour Warin un moyen de racheter son péché d'autrefois, que d'employer au service de la morale et de l'humanité l'expérience qu'il avait acquise dans des vues moins désintéressées.

Chez Warin, le génie du graveur marchait de pair avec celui de mécanicien ; tandis qu'il perfectionnait l'art de frapper les monnaies qui, jusqu'alors, s'était traîné dans l'ornière de la routine, son burin créait des types qui excitèrent une admiration générale. « Il faut avouer, » dit Le Blanc, que nous citons volontiers, car ses paroles font autorité, « il faut avouer qu'on n'avait jamais rien vu de si beau pour les monnaies, depuis les Grecs et les Romains, que ces nouvelles espèces (celles gravées par Warin) ; elles avaient même cet avantage par-dessus les antiques, qu'il n'était pas possible de les rogner sans qu'il parût, de sorte que ce fut avec justice qu'on frappa plusieurs pièces en l'honneur du roi avec cette inscription : *Ludovico XIII, restitutori monetæ.* »

Est-ce bien avec justice, comme le dit l'auteur dont nous venons de citer les paroles, qu'on frappa une médaille à l'effigie de Louis XIII comme restaurateur de la monnaie nationale, et n'est-ce pas plutôt à Warin que revenait cet honneur ? Il n'est pas impossible que cette réflexion se soit présentée à son esprit, tandis qu'il employait son burin à célébrer une gloire qui, par le fait, était la sienne, et que d'arbitraires conventions devaient faire attribuer au roi de France. Du reste, s'il est une catégorie d'hommes éminents qu'on puisse se passer d'honorer par des médailles et par des statues, c'est celle des artistes. Ils se chargent eux-mêmes de léguer à la postérité des monuments de leur génie bien autrement glorieux que ceux qu'ils pourraient recevoir de la reconnaissance publique. Les guerriers, les grands politiques, les orateurs ne laissent qu'un souvenir auquel il est souvent nécessaire que le marbre et le bronze donnent un corps visible et tangible pour le soustraire à l'oubli de la foule, tandis que les chefs-d'œuvre exposés dans les musées empêchent que les noms de Raphaël, de Rubens, de Durer, de Murillo, de Poussin ne sortent de la mémoire des générations.

Il n'y avait rien d'exagéré dans les éloges prodigués à Warin par ses contemporains. Non-seulement les types de ses monnaies sont d'une beauté dont il n'avait pas été donné d'exemple depuis les anciens, selon le témoignage d'hommes qui ont fait de la numismatique une étude approfondie ; mais les graveurs, qui, venant après lui, ont pu profiter de ses travaux et auxquels des machines sans cesse perfectionnées offraient l'avantage d'une interprétation plus parfaite de leur pensée, lui sont demeurés inférieurs. Dans les pièces dont il exécuta les coins, la tête de Louis XIII est d'une pureté de dessin et de modelé que les graveurs des siècles précédents ne s'étaient pas même attachés à réaliser, convaincus, sans doute, que l'effigie du souverain sur la monnaie était une sorte de formalité légale dans laquelle l'art n'avait pas mission d'intervenir.

Warin n'atteignit pas de prime abord la perfection que rêvait son génie : il n'y parvint qu'après des essais successifs constatés par des exemplaires de différents états que se disputent les amateurs, lorsqu'une collection célèbre vient à être mise aux enchères. Le savant M. Combrouse cite trois modifications de l'effigie royale gravée par Warin pour le louis d'or. Comparée aux suivantes, celle du premier essai manque de noblesse dans le port : le front est déprimé, l'œil sans animation. L'artiste avait fait, en étudiant de près son modèle, un portrait trop ressemblant. C'était le Louis XIII de l'histoire, le monarque faible et dominé par le génie du ministre qui régnait sous son nom. Dans un second essai, la tête commence à s'idéaliser, quoiqu'on y remarque encore, à la partie supérieure, un reste de la dépression du premier type. L'artiste n'est pas satisfait de lui-même ; il reprend sa tâche une troisième fois et fait un chef-d'œuvre. La figure du roi est empreinte

de bonté, de douceur et de grandeur, en même temps; le modelé en est admirable; ce n'est pas l'image fidèle de Louis XIII, mais c'est l'effigie du roi de France. Pas un graveur, avant Warin, n'avait songé qu'il fallût réunir tant de choses sur la simple empreinte d'une monnaie, pas un n'avait soupçonné que la poésie, voire la philosophie, fussent de mise en pareille matière. Combien, après lui s'en sont avisés!

(La suite au prochain numéro.)

DES PEINTURES MURALES

DE

MM. Portaels et Van Eyken à Bruxelles.

Deux de nos artistes ont puisé, dans leurs études et dans leurs voyages, le goût de la peinture murale et le désir de la voir se répandre en Belgique. Jusqu'ici, la peinture à fresque proprement dite avait été considérée comme impraticable sous des climats moins favorisés que l'Italie ou l'Espagne; en plein air surtout, elle n'eût pas offert de durée. Mais voici que, dans ce siècle d'inventions incessantes, une transformation s'est opérée, en Allemagne, dans les procédés de plusieurs peintres célèbres, et que leurs patientes recherches ont amené le moyen de rendre inaltérables comme la mosaïque les brillantes productions dont ils ont orné une foule de monuments, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur.

Personne n'ignore la réputation de Cornélius et d'Overbeek, qui ont fait de Munich une sorte de musée, de par le bon plaisir du roi Louis, lequel aurait désiré que ses écuries mêmes fussent peintes, dit-on. Quoi qu'il en soit, usage ou abus, cette grande impulsion donnée aux arts a produit d'excellents résultats qui se sont étendus bien au delà de l'Allemagne, et, pour en revenir à notre point de départ, nous allons montrer comment ils se sont fait sentir jusqu'en Belgique, en poussant MM. Portaels et Van Eyken à se créer une voie nouvelle. Encouragés par de nombreux succès de plus d'un genre, qui leur permettaient d'entreprendre ce que des artistes obscurs ou inexpérimentés n'eussent osé tenter, ces messieurs ont mis la main à l'œuvre, et chacun de son côté a doté la ville de Bruxelles de peintures murales exécutées au moyen des procédés nouveaux. Je vais essayer d'en donner une idée, uniquement d'après l'impression que ces travaux m'ont causée, à moi profane; car je partage l'avis de ceux qui croient qu'on peut apprécier les œuvres d'art, jusqu'à un certain point, sans être soi-même artiste, en prenant pour guides le simple bon sens et le goût formé par la comparaison (1), et en évitant de hasarder aucun jugement sur la partie technique qu'il faut laisser aux maîtres en la matière. L'opinion contraire suppose d'une manière absolue qu'en littérature, en peinture comme en musique, les gens du métier sont seuls capables d'indiquer ce qui est beau et de condamner ce qui ne l'est pas; de telle sorte que le public devrait attendre, pour adopter ou rejeter un ouvrage, l'arrêt d'une faculté compétente. Eh bien! il est certain qu'en laissant même de côté toute question de jalousie mesquine, bien peu d'artistes consentiraient à n'être jugés que par leurs pairs. En peinture, par exemple, la manière de l'un diffère de celle de l'autre, qui à son tour, n'admet pas qu'on cherche le beau par d'autres voies que la sienne. Tel aime les *empâtements*, tel autre les rejette. etc., etc. Enfin, ces messieurs voient si bien et partout le procédé, la science du *faire*, qu'ils oublient parfois un peu de tenir compte de l'effet obtenu. Et c'est pourtant cet effet général qui fait impression sur la foule, lorsqu'il est atteint. J'entends ici par foule toutes les personnes intelligentes qui s'intéressent aux œuvres d'art. L'artiste qui triomphe à leurs yeux peut se dire qu'il a touché le but en éveillant un écho multiple. Or, il n'est jamais arrivé qu'on se soit trompé en masse à ce sujet, et que l'erreur ait été durable.

C'est en partant de cette conviction que je viens émettre ici un humble avis sur les peintures murales de Bruxelles, en commençant par celles de M. Portaels, au fronton de l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg. On y reconnaît d'abord l'influence d'un récent voyage en Orient, accompli par l'artiste avec toutes les conditions nécessaires pour ajouter à son talent déjà formé le cachet définitif qu'il cherchait. Le convoi funèbre d'un Arabe dans le désert, Jérémie au milieu des Hébreux consternés par la sécheresse, etc., etc., nous ont montré le peintre marchant d'un pas assuré dans la voie qu'il avait trouvée. Mais il y a une grande différence entre des tableaux et une composition immense, destinée à produire son effet de haut, et en plein air. Cet effet devait être difficile à calculer, servant pour ainsi dire de coup d'essai. Aussi a-t-il fallu y travailler à deux reprises pour l'atteindre, et changer non-seulement le ton général du coloris, mais certaines parties même du groupe principal. Grâce aux découvertes nouvelles, cela peut se faire autant de fois qu'on le juge nécessaire, tandis que la peinture à fresque proprement dite, une fois appliquée sur le plâtre frais, qui s'en imbibe, ne souffre aucune correction. Ainsi modifié, l'aspect du fronton frappe d'abord par l'extrême chaleur de tons qui y règne encore, et qui contraste si vivement avec les teintes grises et froides de tout ce qui l'entoure. Les types aussi appartiennent à l'Orient, et ceci n'est pas un reproche, au contraire, puisqu'il s'agit de représenter des personnages qui, pour la plupart, ont vécu en Asie. La Vierge, assise sur une sorte de siége byzantin, et tenant l'Enfant-Jésus debout devant elle, occupe le milieu du tympan. A droite et à gauche, des saints, des fondateurs d'ordres et des malheureux s'avancent vers Marie et son Fils, l'espoir des chrétiens; les uns présentent des palmes, d'autres des fleurs. Cette disposition du sujet, exigée d'ailleurs par la forme du fronton, est heureusement exécutée, de manière à diriger l'attention vers le groupe principal, sans sacrifier cependant les figures accessoires. Voilà pour l'ensemble. Quant aux détails, je me permettrai de faire remarquer que le trône de la Vierge est bien massif, bien lourd; il semble devoir écraser le péristyle à lui seul. L'Enfant-Jésus n'approche point de cette beauté céleste que tous les peintres cherchent à lui donner, et sa pose n'est pas heureuse non plus. Enfin, faut-il le dire? les teintes me paraissent généralement n'être pas encore assez fondues, et cela produit des gradations trop brusques; ainsi, par exemple, le front blanc de la Vierge ressort beaucoup trop sur le teint bronzé que le peintre lui a donné. Ces défauts viendroient-ils de ce qu'on ne peut travailler à semblable entreprise qu'entouré d'une cage vitrée qui empêche de juger à distance et à chaque instant de ce qu'on fait? Je le pense, et j'espère que l'expérience aidant, on parviendra à éviter cet inconvénient. En résumé, c'est toujours un essai heureux que ce travail, considéré en lui-même. Depuis un an et demi qu'il existe, on a pu se convaincre de la solidité des couleurs, qui ont gardé tout leur éclat, malgré les intempéries auxquelles elles sont constamment exposées. On pourra donc, à l'avenir, disposer de cette précieuse ressource pour la décoration extérieure de certains monuments dont le style n'est pas en opposition avec ce qu'on veut y ajouter, comme c'est le cas à Saint-Jacques. Un fronton grec couvert de peintures aux vives couleurs, sur fond d'or, est une étrange anomalie, et l'on serait tenté de croire que la commission des monuments n'a pas été consultée quand il s'est agi d'orner un édifice situé sur une des plus belles places de la ville, si cette commission n'avait déjà montré la même absence de goût quant à l'intérieur de l'église. Là, sous prétexte d'un agran-

(1) Bien que nous ayons à diverses reprises, parlé des peintures murales de MM. Van Eycken et Portaels, — tome XIV, pp. 7, 31, 33, 44 et 55, — nous avons cru devoir donner place dans nos colonnes à cet article qui nous est communiqué. La liberté de penser et de manifester son opinion est une trop belle prérogative de notre siècle pour que nous nous jetions à sa traverse et que nous ne la respections pas; mais on voudra bien cependant nous permettre de faire certaines réserves sur la manière dont l'auteur de cet article comprend la critique. Elle n'est point dans la manière de voir, ni dans la ligne suivie jusqu'à ce jour par la *rédaction de la Rénaissance*.

Nous n'admettrons jamais, quelle que soit d'ailleurs, l'intelligence native de ceux qui l'exercent, que la critique puisse être laissée aux mains de ceux qui n'en ont pas la science, nous dirons même quelquefois la conscience. Nous croyons fermement que la critique, prise dans sa plus haute acception, ne peut pas être un fait de sentiment personnel, mais un bel et bon art qui s'étudie, se cherche et ne s'apprend qu'à force de veilles et de labeurs de toute nature. La foule a le droit de juger, c'est vrai, — et elle s'en acquitte souvent d'une manière assez bizarre;—mais elle juge pour son propre compte. *Tot capita tot sensus.* Ce n'est pas là la règle, ce n'est pas là la loi.

Chacun interprète aussi à sa manière les actes de la conscience, de l'honneur, de la vertu; et cependant, on a cru aussi utile de convoquer des *synodes* pour régler les cas de conscience, que prudent d'établir un *code* pour réglementer l'honneur et la vertu de certaines gens, qui ont une toute autre façon que nous de les comprendre.

L'opinion publique, prise en masse, ne saurait être comparée qu'à une série de waggons auxquels il faut un remorqueur pour les conduire au but. Ce remorqueur, n'est autre que la science appliquée; et quoique fassent les voyageurs, il les entraîne malgré eux et sans qu'ils s'en aperçoivent là où ils doivent aller. Tel est l'effet de la critique sur l'opinion. J. A. L.

dissement fort inutile, en présence des nouveaux temples érigésdans les faubourgs, on a complètement dénaturé le caractère architectural du vaisseau, et l'on a nui même à sa solidité; puis, l'on a achevé une si triste métamorphose en couronnant le tout d'un clocher presqu'aussi lourd que l'ancien. Mais, pour en revenir au tympan, s'il fallait absolument qu'il fût peint, ne pouvait-on l'orner d'une grisaille qui eût imité le bas-relief et qui fût ainsi rentrée dans le style de la façade?

La chapelle des frères de la Doctrine chrétienne, rue Notre-Dame-aux-Neiges, construite en style byzantin d'après le plan de M. Suys, nous offre un nouveau spécimen du talent de M. Portaels, qui s'est fait une loi de l'orner conformément à son architecture. Ici, libre carrière lui a été donnée. Aussi s'aperçoit-on de prime-abord qu'une idée générale et majestueuse domine l'œuvre et règne à la fois dans l'ensemble et dans les moindres détails. La croix, symbole de dévouement et d'abnégation, rayonne du haut de la coupole et se retrouve partout : ici, dans les *stations*, où le Christ entre le premier dans la voie sublime du sacrifice ; là, dans l'image de ses serviteurs qui, pour l'amour de lui, acceptent les plus pénibles épreuves pour soulager leurs frères; partout enfin, se liant aux sujets représentés et se mêlant aux lignes de l'ornementation.

Au-dessus de l'autel, la figure du Christ appelant à lui les petits, les pauvres et les faibles, résume la pensée qui a créé l'institut des Frères. D'un côté de la nef, les prophètes, les pères et les docteurs de l'Église représentent l'enseignement divin, transmis de Moïse aux apôtres et à leurs successeurs sans interruption. De l'autre, nous voyons à l'œuvre quelques-uns des héros que cette doctrine a produits : Saint Vincent de Paul, fondateur d'une foule d'institutions admirables ; Sainte-Élisabeth de Hongrie soignant les malades; Saint-Jean de Matha délivrant les captifs, etc., etc. En attendant qu'on y ait des vitraux, les fenêtres peintes en transparent nous montrent Saint-Joseph et la Vierge, Saint-Joachim et Sainte-Anne, humbles patrons de la famille. Le devant du jubé représente les saints qui ont évangélisé la Belgique ou qui y ont fondé des institutions de charité. Finalement, pour qu'aucun objet étranger ne vînt détruire l'harmonie de son œuvre, M. Portaels a imaginé de peindre les quatorze *stations* en grisaille sur le mur même, entre les grandes figures des saints et des prophètes ; ces deux genres se faisant valoir réciproquement. L'ensemble de la composition satisfait donc pleinement comme unité et comme variété, ce qui est extrêmement rare. Il est seulement à regretter que l'exécution ait laissé un peu à désirer, sans qu'on puisse accuser personne, car en voici la raison. Le temps et l'argent ont fait défaut à l'artiste généreux qui a conçu et dirigé le tout sans rémunération. Une grande partie de cet immense travail a dû être confiée à des élèves, et tout en rendant justice à ces messieurs, ils ne pourront s'offenser de ce que nous constatons ici qu'ils ne sont pas encore parvenus à ce point qu'on ne puisse discerner aisément leur touche de celle du maître. De là certaines erreurs de détail, fautes de dessin, de coloris, etc. En revanche, la Vierge est d'une grâce parfaite ; l'ange gardien est charmant ; Moïse et David ont une vigueur extrême et sont supérieurs au reste comme expression. Le coloris est généralement bon, et promet d'être durable comme celui des peintures de Saint-Jacques. — J'ai admiré les accessoires de la décoration, accessoires parfaitement réussis et qui sont d'un effet heureux, tout à fait analogue à l'ensemble par l'accord des couleurs et du dessin. C'est qu'aussi, rien n'a été oublié ; l'autel, les chandeliers, les reliquaires, le jubé, et jusqu'aux lampes suspendues par des cordons rouges ornés de houppes à l'orientale, tout porte l'empreinte d'une commune origine, tout a été dessiné par la même main.

Voilà, ce me semble, une œuvre complète, quoique restreinte, et qui offre un remarquable spécimen de l'art moderne, au double point de vue de la composition et de l'exécution. Espérons qu'elle aura pour résultat d'attirer sur son auteur l'attention qu'il mérite, et que, des travaux importants lui étant confiés, il pourra utiliser l'étude spéciale qu'il a faite de la peinture monumentale. Le palais des arts que l'on se propose d'ériger offrirait à M. Portaels un champ digne de lui, et, stimulé par la grandeur de l'entreprise, son talent prendrait un nouvel essor.

Il me reste à parler d'un troisième essai de peinture murale, réalisé par M. Van Eyken à Notre-Dame de la Chapelle. Mais, avant de de faire, il faut rendre hommage à l'initiative et au goût éclairé de M. le curé Willaert ,qui est parvenu, en peu d'années, à doter son église d'une quantité d'œuvres d'art vraiment remarquables, dont il a voulu payer lui-même une bonne partie. Une châsse magnifique. des lampes de bronze, des stations qui forment chacune un grand tableau, ont pris place tour à tour dans la vieille église de Godefroid le Barbu, et la sollicitude de M. Willaert ne s'est pas arrêtée là, comme on va le voir.

Une chapelle dédiée à la Sainte-Trinité et située à la droite du chœur, possède depuis des siècles le privilége d'attirer les pauvres malades, qui viennent y chercher la force de souffrir. On y voit une statue très-ancienne de Dieu le Père, tenant Jésus en croix devant lui ; la colombe mystique reposant sur le bois sacré complète la représentation de la Trinité. Or, ce petit sanctuaire vient d'être décoré, par M. Van Eyken, de peintures murales appliquées au moyen de quatre procédés différents qui, mis ainsi en regard les uns des autres, pourront être facilement comparés et jugés, lorsqu'ils auront subi l'épreuve du temps.

Ici aussi, une pensée céleste domine l'œuvre, et c'est encore la croix qui l'exprime, la croix par laquelle le Christ vainqueur entre dans sans gloire, après avoir consolé l'humanité des maux sans nombre qui l'affligent, en les partageant, et en disant : Bienheureux ceux qui pleurent, bienheureux ceux qui souffrent, etc. Ces huit sentences, appelées béatitudes, s'adressent tout particulièrement aux pèlerins qui visitent la petite chapelle, et, pour les faire mieux goûter, le peintre leur a donné une forme visible. Ainsi, la mère qui pleure son nouveau-né, le martyr chargé de chaînes, le riche qui s'est fait pauvre pour aider ses frères, sont là comme des personnifications de la parole divine, encourageantes pour tous, mais spécialement pour les faibles et les affligés. Chacun des quatre pendentifs de la voûte a reçu deux de ces figures symboliques, exécutées par un procédé qui appartient en propre à M. Van Eyken. Elles sont gracieuses, expressives et d'un coloris très-naturel. J'aime beaucoup moins le ton général de la composition qui se trouve à gauche de l'autel, et qui est peinte à la *cire*. On dirait que l'ocre y domine, et, à cause de cela peut-être, le tout manque de transparence. Le sujet est heureusement disposé : Jésus est au milieu d'un groupe de malheureux, guérissant l'aveugle et le paralytique. Il est à regretter que la tête du divin consolateur manque d'expression, et que l'aveugle ait les membres un peu raides; mais les autres personnages sont fort bien dessinés. Cependant, malgré ses qualités, malgré la beauté de quelques-uns de ses types, cette peinture a quelque chose de terne et de triste que je me plais à imputer au procédé à la *cire*, et au jour défavorable où elle se trouve exposée, recevant la lumière de face.

Une grande fenêtre cintrée occupe le haut du mur, à droite de l'autel. C'est sans doute à cause de ce cintre que M. Van Eyken a cru devoir placer les trois figures qui se trouvent dessous dans des niches du même ordre, au lieu d'employer l'ogive qui règne dans l'église et dans la chapelle, en particulier. N'aurait-on pu modifier la fenêtre à sa partie supérieure, ne fût-ce que par la peinture, afin d'arriver à l'unité en la rendant ogivale? Quoi qu'il en soit, la verrière est parfaitement peinte, et le fond, sur lequel se détache la figure en pied de Godefroid le Barbu, est d'une richesse et d'un goût exquis. C'est, je le crois, l'œuvre de M. Capronnier. Le mur de dessous n'offrant qu'un espace restreint, M. Eyken a dû se borner à y représenter trois personnages, et il a choisi, pour cela, les princesses dont la mémoire est restée le plus chère aux Belges : la duchesse Jeanne de Brabant, l'infante Isabelle et la reine Louise-Marie d'Orléans. Malheureusement, ces figures laissent à désirer, surtout la dernière. Comment ne pas reproduire plus fidèlement des traits si connus? Ce n'est pas le visage doux et gracieux, les beaux cheveux blonds que chacun se rappelle, et l'ensemble a quelque chose de raide et d'étriqué qui s'éloigne beaucoup de la vérité. J'ai remarqué, d'autre part, que les trois femmes ont des robes d'une couleur brune à peu près semblable. On aura voulu éviter le grand contraste qui eût pu résulter du voisinage du costume ancien et de la toilette actuelle ; mais je crois qu'on a dépassé le but. Sans donner à la reine une robe de bal à volants et des plumes, comme dans la plupart de ses portraits lithographiés, on aurait pu la vêtir de velours noir ou bleu, à la moderne, et surtout lui conserver sa physionomie. De même, en respectant les costumes de l'époque, on aurait pu rapprocher Jeanne et Isabelle de leur sœur cadette, en

poétisant un peu leur pose, les accessoires qui les entourent, et même leur visage, surtout celui de la première, qui semble emprunté à un vieux missel. Enfin, puisqu'aucun détail n'est puéril lorsqu'il s'agit de personnages historiques, je ferai observer que les armoiries des princesses ne sont pas exactement reproduites. Et maintenant, pour être juste envers l'artiste, il faut avouer qu'il a employé ici le procédé le plus ingrat, c'est-à-dire l'ancienne peinture à *fresque*, à laquelle on ne peut retoucher; cela atténue un peu la critique que je me suis permis de faire.

Une grande composition, peinte au Wasserglass, (procédé allemand, mélange de verre fusible) occupe tout le fond de la chapelle et domine par conséquent l'autel. En voici le sujet, combiné de manière à faire figurer à la fois la Sainte-Trinité et l'exaltation de la croix. Le Père Éternel et l'Esprit-Saint, entourés d'anges, attendent le Christ qui vient à eux, vainqueur de la mort; les attributs de sa passion sont portés devant lui comme des trophées. Toute cette partie du tableau est brillante et lumineuse, comme l'exige la scène qu'elle représente. Au-dessous, sur la terre, règnent encore les ténèbres, rendues visibles par les premiers rayons de l'aube, et cette clarté incertaine laisse apercevoir les Saintes Femmes portant des parfums au tombeau. Le contraste est saisissant; d'une part l'étendue solitaire, qui se devine à travers l'obscurité vague des derniers instants de la nuit, et, sur le premier plan, les femmes pieuses marchant pensives et recueillies; de l'autre, Jésus tout resplendissant de gloire, accueilli par l'éternel hosanna.

Ici, ma tâche devient de plus en plus facile, car l'exécution a pleinement secondé la pensée. La gravité imposante du sujet n'en a point exclu la grâce. Quoi de plus ravissant que les petits anges qui se balancent entre les grandes figures? Comme ils sont légers! Comme ils sont bien portés par les airs! Le Rédempteur a quelque chose de surhumain; son élan est sublime, Je hasarderai cependant une observation relativement à cette figure si belle, d'un sentiment si élevé; il me semble que le galbe du cou est un peu maigre et forme un angle trop aigu avec la barbe pointue qui termine le menton. A cela près, tout satisfait dans cette œuvre; tout y est noble et grand comme l'idée qu'elle exprime. Le coloris est harmonieux comme le dessin; circonstance d'autant plus heureuse que la partie la plus importante de la chapelle est ainsi à la fois la mieux réussie et celle qui résistera le plus à l'action du temps.

Les accessoires de la décoration, tels que les arêtes des arceaux, les encadrements, les bordures, etc., sont d'un goût parfait. N'oublions pas de mentionner aussi un beau Christ mort, placé sous l'autel et dû à un jeune sculpteur de talent. Je crois toutefois que les lignes mates de la pierre blanche ressortiraient beaucoup mieux sur un fond plus sombre que celui qui existe.

En somme, la chapelle de la Sainte-Trinité fait le plus grand honneur à M. Van Eyken. Il semble que la peinture religieuse soit la véritable vocation de cet artiste, car il s'y est élevé ici à une hauteur qu'il n'avait guère atteinte encore, si ce n'est dans ses stations. Et il est arrivé à ce point malgré le désavantage certain qui devait résulter de la comparaison des divers procédés mis en œuvre; expérience désirable pour le public, mais toute désintéressée de la part du peintre.

Après avoir parlé de MM. Portaels et Van Eyken à propos des sujets religieux qu'ils ont traités tous deux, si mes souhaits pour ces messieurs diffèrent pourtant dans leur objet, c'est parce que je m'incline devant la loi impérieuse des vocations. La part de chacun d'eux est assez belle pour qu'il s'en montre satisfait; voilà pourquoi je n'hésite pas à l'indiquer ici comme je la conçois.

La peinture monumentale, destinée à frapper les regards de la foule, doit exprimer des idées générales et accessibles à tous. Il convient, il faut même que ces idées soient morales, élevées; plus elles seront nobles et dignes de respect, plus elles agiront sur les esprits même les plus vulgaires; car il est reconnu que l'éducation de l'intelligence se fait par la vue autant que par des discours, et que l'écorce la plus épaisse recouvre toujours une empreinte divine qui se fait jour au contact de la vérité. Or, qu'est-ce que la bonté, la prudence, la justice, et, dans un autre ordre d'idées, les merveilles de la nature, sinon des manifestions de la vérité? La plupart des grands maîtres Italiens n'ont pas mis ce principe en pratique, je le sais. En dehors des sujets religieux, ils ont généralement choisi pour thème les fables riantes de la mythologie, et ils ont eu recours à l'allégorie alors même qu'il s'agissait de représenter les hauts faits de quelque héros. Mais les exceptions qui confirment cette observation et qui sont trop connues pour que je ne me borne pas à rappeler ici les admirables fresques de Raphaël au Vatican (l'École d'Athènes, la dispute du Saint-Sacrement, etc., etc.) et les plafonds historiques de Venise, (P. Veronese, le Tintoret, etc.,) ont établi d'une manière incontestable la supériorité du genre que je préconise sur les œuvres de pure imagination. Voilà donc une voie à suivre et des modèles à imiter, quant au goût et à la science. Pour le reste, il faut demeurer soi-même; il faut être vrai : car, là où est le *vrai*, choisi avec discernement, doit se trouver le *beau*, ce beau impérissable qui est inséparable du *bien*. Que la fantaisie se déploie en mille charmants détails accessoires, rien de mieux; mais elle ne peut régner en souveraine dans le domaine de la peinture monumentale sans fausser le goût et le jugement des spectateurs. D'ailleurs, les grands sujets ne manquent pas aux peintres; l'histoire proprement dite, et celle des découvertes utiles, des travaux entrepris pour l'humanité, offrent un champ inépuisable à qui sait l'exploiter. Et il est certain que le talent s'épure et s'ennoblit lui-même en raison de l'importance et de l'élévation de ce qu'il veut produire.

Si je ne me trompe, les idées que je viens d'exprimer sont aussi celles de M. Portaels, qui n'attend que l'occasion de mettre en pratique, sur une échelle plus vaste, ce que nous ont montré ses meilleurs tableaux.

La peinture religieuse parle aux masses, comme la peinture monumentale, mais avec cette différence qu'elle s'adresse particulièrement aux masses croyantes. Ceux qui n'y ont vu qu'une des formes de l'art et qui s'en sont servis dans cette acception, sont tombés dans une erreur complète, car ils n'ont produit que des corps sans âme. Cela revient à répéter, pour la millième fois, qu'il faut *sentir* soi-même ce qu'on veut faire éprouver aux autres, ou, en d'autres termes, qu'il faut un son pour éveiller un écho, et qu'on doit être croyant pour se faire comprendre de ceux qui croient. La réunion du talent et de la foi a produit des chefs-d'œuvre que n'égaleront jamais les partisans de la théorie de l'*art pour l'art*. Mais aussi, quel vaste champ la peinture religieuse n'offre-t-elle pas à ses adeptes? Quelle source inépuisable de poésie, quelle variété dans les sujets sacrés qui ont défrayé une multitude d'artistes depuis saint Luc, et qu'on croirait à peine effleurés, tant ils paraissent toujours jeunes! C'est le propre du spiritualisme chrétien d'être tout à la fois imposant, élevé, mystérieux, et, en même temps, simple et intime; voilà ce qui le met à la portée des intelligences les plus cultivées et des esprits les plus vulgaires, en un mot, de *tous les hommes de bonne volonté*; et voilà aussi ce qui l'élève au-dessus des tentatives des Titans de la matière.

M. Van Eyken possède ce don si rare, ce sentiment intime nécessaire dans l'art religieux. Je l'en félicite, car c'est une vocation que l'étude peut et doit perfectionner, mais qu'elle ne saurait faire naître. Je fais des vœux pour qu'à lui aussi, d'importants travaux soient de nouveau commandés. Les églises de Bruxelles, dépouillées de leurs bons tableaux en 1792, n'auront qu'à s'en applaudir, car elles acquerront ainsi des richesses durables et qu'on ne pourra leur enlever.

MARIE LIND.

Nouvelles des arts et de la littérature.

Des arrêtés du 25 août 1853 accordent pour être distribuées aux élèves qui se seront le plus distingués pendant l'année scolaire 1852-1853 :

A l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, sept médailles en vermeil;

A l'Académie de dessin et d'architecture de Diest, six médailles en argent, dont trois grandes et trois petites;

A l'Académie des beaux-arts de Louvain, seize médailles, dont deux en vermeil, sept grandes et sept petites en argent;

A l'Académie de dessin et d'architecture de Nivelles, sept médailles en argent, dont trois grandes et quatre petites :

A l'Académie d'architecture et de dessin de Tirlemont, sept médailles en argent, dont deux grandes et cinq petites;

A l'Académie des beaux-arts de Bruges, seize médailles, dont trois en vermeil, six grandes et sept petites en argent ;

A l'Académie de dessin et d'architecture de Courtrai, neuf médailles dont une en vermeil, trois grandes et cinq petites en argent;

A l'École de dessin de Dixmude, trois petites médailles en argent ;

A l'Académie de dessin et d'architecture de Furnes, sept médailles en argent, dont deux grandes et cinq petites ;

A l'Académie de dessin et d'architecture de Menin, six médailles en argent, dont deux grandes et quatre petites ;

A l'École de dessin et d'architecture d'Ostende, quatre médailles en argent, dont deux grandes et deux petites ;

A l'École de dessin, de Wervicq, trois petites médailles en argent ;

A l'Académie de dessin, de peinture et d'architecture d'Ypres, dix médailles, dont trois en vermeil, trois grandes et quatre petites en argent.

—

On vient de replacer à Sainte-Gudule deux anciennes toiles nouvellement restaurées. L'un de ces tableaux, placé en face du chœur de la Vierge, représente le crucifiement, et sur les panneaux, le portement de la croix et la descente de croix. Il est du célèbre peintre Michel Van Coxie, né en 1500 et mort en 1595. Le second tableau, dont il ne reste plus qu'à placer les volets également restaurés, est placé en face de la chapelle du Saint-Sacrement des Miracles, et représente des épisodes de la vie de sainte Gudule.

—

Vers la fin du mois de septembre prochain on vendra publiquement, à Anvers, sous la direction de M. Étienne Le Roy, l'habile restaurateur des tableaux de Rubens, la magnifique collection, délaissée par feu M. Antoine Van Camp, composée de plus de 800 tableaux, groupes, statuettes et bas-reliefs en marbre, ivoire et argent.

—

Inauguration des travaux du Beffroi de Gand. Inutile de rappeler les nobles souvenirs que réveille ce vieux monument érigé en mémoire des privilèges octroyés à la ville de Gand par les anciens comtes. Ce géant de pierre aujourd'hui informe, n'a pas toujours eu cet aspect morose et nu. Il était surmonté jadis d'un élégant campanille sur lequel planait, colossale girouette, le fameux dragon rapporté de Constantinople par les Croisés flamands.

Jadis aussi la tour était percée de hautes fenêtres gothiques à travers lesquelles passait le jour qui dessinait en lignes élégantes cette architecture élancée. Depuis, le dragon vermoulu a été enlevé, le campanille démoli, les fenêtres ont été bouchées, et il restait du beffroi plutôt une ruine qu'un monument.

Au bas de la grosse tour était reservée une toute petite enceinte, dans laquelle s'élevait une tente pour la cour. Cette tente était tendue de magnifiques tapis d'Audenarde.

Quand le Roi fut arrivé, eut pris place et salué la foule qui l'acclamait, après un discours de M. Pauw, il a été procédé à la pose de la pierre avec le cérémonial usité en pareil cas. Puis le Roi, les princes et la duchesse signent le procès-verbal de la cérémonie.

Le duc de Brabant et le comte de Flandre écrivent leurs noms en flamand : *Léopold, hertog van Brabant, Philip, graef van Vlaenderen.* La duchesse a écrit : *Marie-Henriette, duchesse de Brabant.*

La truelle d'argent qui a servi à la cérémonie porte l'inscription suivante :

Z. M. Léopold I, heef my ter byzyn der koninglyke familie gebruikt by't plaetsen der gedenkbeelden van't stellen der yzeren kap op't belefroot te Gent, op 1° september MDCCCLIII.

Telles ont été les dernières cérémonies des fêtes. Le matin avait eu lieu au Palais de Justice la distribution des prix aux élèves des écoles communales. M. le bourgmestre présidait à cette cérémonie, à laquelle assistaient aussi M. Roels, premier président de la cour d'appel; les sénateurs et les députés de Gand ; M. Vandamme, commissaire d'arrondissement; les généraux Clump, de la garde civique, Deys, Coussemont; Duchâtel, colonel de la garde civique, et mesdames Verhaegen-De Naeyer, de Meulemeester, de Smet et de Kerckhove.

Le Roi a remis quelques médailles aux élèves, qui se trouvaient là au nombre de 3,000 environ.

Après la cérémonie du Beffroi, le Roi est allé, voir l'Exposition de tableaux qui s'est ouverte au palais de l'Université, et a été harangué par le recteur et par M. Rolin.

Le Roi est ensuite rentré à l'hôtel du gouvernement et à trois heures précises le convoi royal quittait la station de Gand.

A 5 heures moins quelques minutes S. M. descendait à la coupure, et à 5 heures précises, les princes arrivaient à la station du Nord d'où les voitures de la cour les ont ramenés au palais de Bruxelles.

—

Les membres de la junte de l'Académie de peinture de Bruges ont procédé à la nomination d'un président de cet établissement. M. le baron de Vrière, gouverneur de la province, a été élu à l'unanimité des 22 membres présents.

—

Il y a peu de temps, dit le *Courrier de la Gironde*, qu'un tableau, provenant d'une succession, fut vendu à Cleyrac pour 50 fr. Un aubergiste s'en rendit l'acquéreur et en décora sa salle à manger. Huit mois après, on découvrit le nom du peintre et la date 1595, peints sur un bonnet.

C'est une œuvre d'Otto Venius (Otto Van Veen), maître de Rubens. Le sujet est Abigaïl venant à la rencontre de David. On se demande comment il se fait que l'œuvre du peintre flamand ait été trouvée si loin de son berceau, au point de figurer dans une vente de village.

Ce tableau a cinq pieds de haut sur trois de large ; il est sur un panneau et n'a jamais été retouché. On a offert à son nouveau propriétaire 10 puis 18,000 fr. ; il s'est décidé à s'en défaire moyennant 25,000 fr. L'acquéreur est un amateur fort connu à Paris.

—

On écrit de Dusseldorf (Prusse rhénane), le 25 juin :

« Le célèbre peintre Frédéric Lessing vient de terminer un grand tableau représentant *Luther brûlant la bulle d'excommunication* (le 10 décembre 1520), et qui contient les portraits en pied de Luther et de quatre de ses illustres collaborateurs, Mélanchton, Buggenhagen, Bernhardt et Forster.

» Cette nouvelle œuvre capitale de l'auteur de *Jean Huss sur le bûcher* a fait une vive sensation parmi nos artistes, et vient d'être exposée en public. Le prince de Prusse, qui, lors de son dernier séjour à Dusseldorf, a vu ce tableau dans les ateliers de M. Lessing, en a fait le plus grand éloge, et S. A. R. a souscrit d'avance à plusieurs épreuves de la gravure de cet ouvrage, qui a été confiée à M. Théodore Jansson, de l'Académie de Dusseldorf. »

—

— Le célèbre directeur de l'Académie des beaux-arts de Dusseldorf, M. Guillaume de Schadow, vient d'être heureusement opéré de la cataracte qui l'avait rendu aveugle depuis quelques années. Ce résultat est dû au docteur conseiller Jungken qui, il y a dix-sept ans, avait guéri du même mal le père de M. de Schadow, directeur de l'Académie de Berlin.

Nécrologie.

Le statuaire Joseph Kleinhans, aveugle depuis l'âge de cinq ans, par suite de la petite vérole, est mort le 10 juillet à Nauders (Tyrol).

Après le funeste accident qui le priva de la vue pour toujours, Kleinhans se mit à tailler, en guise de passe-temps, tous les morceaux de bois qui lui tombaient sous la main. Vers sa douzième année, il était arrivé à exécuter un christ de grandeur naturelle.

Le jeune sculpteur fut placé alors dans l'atelier du statuaire Nissl, à Fugen, où il se perfectionna en très-peu de temps, au point d'acquérir un talent très-réel. Depuis il devint célèbre dans toute l'Allemagne, sous le nom de statuaire aveugle.

Les travaux qui restent de Kleinhans sont nombreux et divers. Il a laissé plus de 4 cents statues du Christ. Deux mois seulement avant sa mort, il avait achevé le buste de l'Empereur d'Autriche, François-Joseph. Cet ouvrage a été envoyé à Vienne.

—

M. Guillaume de Kobell, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Munich, est décédé le 14 juillet à l'âge de 88 ans. Ses tableaux, surtout ceux qui représentent des batailles, sont très-estimés.

—

Le R. P. Herman Meganck, de la compagnie de Jésus, est mort le 24 août 1853 au matin, au collége Saint-Michel, à Bruxelles, après une longue maladie de poitrine.



PORTAIL DE LA VIERGE A HUY.

LES ROIS ET LES PRINCES ARTISTES.

CHAPITRE IV (*).

S. M. LA REINE VICTORIA, LE PRINCE ALBERT.

S'il est curieux de connaître la vie des artistes les plus humbles et de savoir comment ils sont parvenus au sommet des honneurs et des dignités, il n'est pas moins intéressant de constater, au point de vue historique, quelles sont les royales intelligences qui, non contentes de protéger les arts, occupent encore leurs loisirs à les cultiver. Il y a là un double enseignement et une double consolation pour les petits; c'est que les grands ne laisseront jamais périr l'art tant qu'ils le trouvent assez noble et assez élevé pour se distraire de leurs ennuis couronnés, en essayant d'en gravir les hauteurs. «*Noblesse oblige*» a-t-on dit souvent; aussi, se sent-on plus heureux et plus fier quand on rencontre en ces routes ardues de l'intelligence des collègues de haute lignée, souverains par la toute puissance et par le sang, chercher à retremper dans la noblesse de l'art, la noblesse de leur blason. S'il est glorieux d'être roi, il est encore plus beau d'être artiste, croyez-le bien! L'artiste est roi sans porter le fardeau de la couronne; les rois ne sont artistes que dans l'ombre; ils ne peuvent jouir de ces glorieux triomphes que donne la popularité, il leur est interdit de savourer les joies indicibles réservées à l'éclatant prestige du talent.

Nous pardonnera-t-on de porter la lumière au milieu de ces ténèbres et de soulever un coin du manteau royal derrière lequel s'abritent deux illustres têtes couronnées?

L'une est la très-gracieuse souveraine de la Grande-Bretagne et du Royaume-Uni — la reine Victoria;

L'autre, est son auguste et royal époux — le prince Albert d'Angleterre.

Aux grâces de la souveraine et aux charmes de la femme, S. M. la reine Victoria joint encore la puissance d'un triple talent d'artiste très-sérieux et très-distingué. Non-seulement elle *peint* et elle *grave* d'après ses propres dessins; mais encore elle *chante* l'italien avec un véritable talent, tant elle est excellente *musicienne*. Se donne-t-il un concert à la cour? elle se lève entre tous les morceaux et va parler aux artistes avec une affabilité charmante; elle leur adresse des compliments tournés de la manière la plus flatteuse et fait ressortir avec un tact et un sentiment exquis toutes les finesses de l'art. Elle affectionne particulièrement le Théâtre-Italien et de sa loge royale elle a croqué à la *mine de plomb*, des portraits ravissants de Grisi et de Lablache, ce qui ne l'a pas empêchée de prier ce dernier de vouloir bien poser devant Winterhalter pour un portrait qu'elle conserve dans ses appartements.

On se souvient, sans doute, d'un très-joli petit tableau de Landseer — la Famille du Forestier — que nous avons vu à la dernière exposition d'Anvers? Sa Majesté en a fait une copie à l'huile dont elle a fait don au roi Léopold son oncle. S. M. la reine Victoria est élève de R. Westall, membre de l'Académie royale de Londres.

Mais ce en quoi elle excelle et ce qui place véritablement sa très-gracieuse Majesté la reine d'Angleterre au rang des artistes, ce sont ses eaux-fortes. On n'en comptait pas moins de *quarante et une* il y a quelques mois.

Un riche collectionneur de Londres les possède toutes, mais il est obligé de jouir en secret de son trésor, car il le doit, dit-on, à des indiscrétions qui ont été sévèrement punies. Voici à ce sujet ce que l'on raconte :

En 18.. une société de spéculateurs s'organisa à Londres, sur une assez vaste échelle, dans un but d'exploitation inadmissible. Elle fit annoncer dans tous les journaux une exhibition publique des dessins gravés de la reine Victoria et du prince Albert. Grande rumeur au palais. On remonta à la source et, sur l'ordre de la reine, on intenta des poursuites aux agents de l'entreprise pour empêcher l'exhibition. On apprit bien vite qu'un imprimeur infidèle appelé au palais pour tirer les planches, était parvenu à soustraire des épreuves et les avait vendues pour des sommes assez fortes aux hardis spéculateurs. Inutile d'ajouter que l'imprimeur fut ignominieusement chassé et que la spéculation fut interdite.

Quoi qu'il en soit, les épreuves existent et en voici la liste :

EAUX FORTES DE S. M. LA REINE VICTORIA.

1° — Tête de Turc; tête de vieillard et jeune villageoise allemande.
2° — Tête de Henri VIII; combat entre deux guerriers en cuirasse.
3° — Portrait en pied d'une jeune dame.
4° — Portrait en pied d'une jeune dame assise sur un rocher
5° — Portrait d'Ada en costume allemand.
6° — Portrait d'Ada et deux têtes de femme.
7° — Tête d'Islay, basset écossais.
8° — Tête de Waldmann, chien allemand.
9° — Tête de Waldmann et tête d'Eos, lévrier russe.
10° — Portrait de Son Altesse le prince Albert.
11° — Marguerite en prison.
12° — Portrait de dame.
13° — Tête de vieillard.
14° — Portrait de femme.
15° — L'invention de la miniature.
16° — Portrait de femme.
17° — Portrait d'Eos, lévrier russe.
18° — Scène de l'opéra de la Norma.
19° — Tête de vieillard.
20° — Portrait d'un gentilhomme.
21° — L'apothéose de Mignon.
22° — Diverses études; — Macédoine.
23° — L'apothéose de Mignon (2e).
24° — La fiancée du pêcheur.
25° — Portrait de la princesse royale dans les bras de sa nourrice.
26° — Portrait d'un chien.
27° — Deux têtes de chevaux.
28° — Portrait d'une Égyptienne.
29° — Portrait du prince royal.
30° — Portrait de la princesse royale (2e).
31° — Portrait de la princesse royale (3e).
32° — Portrait de la princesse royale (4e).
33° — Scène de mascarade.
34° — Deux chevaux.
35° — Marchandes de légumes.
36° — Portrait de la princesse royale (5e).
37° — Une dame française.
38° — Cinq portraits de la princesse royale.
39° — Portrait de Cavirach, basset écossais.
40° — Planche contenant : Portrait de la princesse royale, tête d'arabe, Bohémienne avec son enfant, tête de vieille femme.
41° — Deux portraits de la princesse royale.

(*) Voir la *Renaissance*, tome XII, page 1.

L'œuvre de Son Altesse Royale le prince Albert est un peu moins considérable que celle de la reine; elle ne se compose jusqu'à ce jour, que de 21 pièces gravées. Le prince est élève de J.-J. Chalon, membre de l'Académie royale de Londres et aussi du baron Gustaf Wappers, ancien directeur de l'Académie d'Anvers. Chaque fois que M. Wappers va à Londres, il a toujours des conférences avec le prince dont il a été le premier maître. Nous n'avons pas vu les eaux-fortes de Son Altesse le prince Albert, mais nous connaissons de lui des dessins de costume du moyen âge qui attestent une grande facilité d'exécution. Chalon son maître n'a trouvé rien de plus charmant, en parlant du talent de son royal élève que de dire : « *Il dessine comme un prince.* » Le mot est quadruplement heureux, car il est tout à la fois ingénieux, flatteur, juste et piquant.

EAUX-FORTES DE S. A. R. LE PRINCE ALBERT.

1 — Portrait d'un Turc.
2 — Tête d'un étudiant allemand.
3 — Portrait d'Islay, terrier écossais.
4 — Provocation de Pressly à un combat singulier.
5 — Collation de l'Ordre de la Toison d'Or.
6 — Soldat espagnol.
7 — Portrait de Frédéric, électeur et duc de Saxe, d'après une peinture de Lucas Cranach.
8 — Portrait d'un prince allemand.
9 — La consultation secrète d'un jury.
10 — Paysan suisse, accompagnée d'un enfant, d'après un dessin de Sa Majesté la reine.
11 — La vision.
12 — Le pèlerin fatigué et le chevalier.
13 — Mignon en costume de théâtre.
14 — Tête de vieillard.
15 — Pigeon dans la volière royale à Windsor.
16 — Têtes d'aigle d'après Carache.
17 — Deux Françaises, d'après sir Edwin Landseer.
18 — Portrait de la princesse royale.
19 — Portrait du prince de Galles et de la princesse royale.
20 — Le doge de Venise, accompagné d'un chevalier armé de toutes pièces.
21 — La partie de chasse, avec un cerf et un chien morts.

Beaucoup d'artistes, assurément, n'ont pas autant gravé que ces deux illustres têtes couronnées; beaucoup ont plus mal gravé.

Espérons que nous serons assez heureux pour mettre un jour sous les yeux de nos lecteurs quelques *fac-simile* de ces eaux-fortes charmantes que les amateurs anglais se disputent à prix d'or.

La planche que nous joignons à ce numéro représente un de ces costumes dont nous parlions plus haut; il a été dessiné par S. A. R. le prince Albert, pour un bal travesti qui fut donné par la reine en 1845. La plupart des costumes historiques portés à cette fête splendidement royale, avaient également été confectionnés d'après les dessins de Sa Majesté; on en trouve des traces dans le *Pictorial Times* de cette époque.

J.-A. LUTHEREAU.

———

Les artistes belges à l'étranger.

—

JEAN WARIN,

par M. Éd. Fétis, membre de l'Académie.

(Suite et fin.)

Warin avait commencé la réforme des monnaies par les pièces d'or : le louis, le double louis et le quadruple louis. Il la compléta par la série des pièces d'argent; le *louis d'argent* ou escu blanc, les pièces de 30 sols, de 15 sols et de 5 sols. « Le célèbre Varin, dit l'auteur du *Traité historique des monnaies*, en avait fait les coins. Jamais les monnaies n'ont été si belles, ni si bien monnoyées que pendant que cet habile homme, l'honneur de notre siècle, en a eu l'intendance. »

Si, comme nous venons de le dire, les graveurs des monnaies françaises, avant Warin, ne s'étaient pas attachés à donner un intérêt d'art à leur travail, les numismates, en revanche, ne faisaient, à ce point de vue, nul cas des productions de leur burin. Ils ne les plaçaient dans leurs collections qu'à titre de documents historiques. Aussi un écrivain, presque contemporain de l'artiste liégeois, a-t-il fait la remarque suivante, en parlant des nouvelles monnaies que chacun admirait : « Toutes celles qu'il a faites sont d'une si grande beauté, que beaucoup de curieux les ont conservées et les gardent comme des médailles qui ne cèdent en rien aux antiques les plus estimés. Ses pièces de huit et dix pistoles peuvent être mises au rang des plus beaux médaillons. » Un autre s'exprime ainsi : « On n'avait encore rien que de très-médiocre pour le dessin et la gravure de nos monnoies en France, et si nous étions sortis de l'ignorance gothique et de la barbarie sous François I[er], il s'en faillait beaucoup que nous pussions prétendre à l'élégance grecque et romaine, » Voltaire, enfin, a tracé à la gloire de notre artiste les lignes suivantes dans le *Siècle de Louis XIV* : « Nous avons égalé les anciens dans les médailles. Varin fut le premier qui tira cet art de la médiocrité sur la fin du règne de Louis XIII. C'est maintenant une chose admirable que ces poinçons et ces carrés, qu'on voit rangés par ordre historique dans l'endroit de la galerie du Louvre occupé par les artistes. Il y en a pour deux millions et dont la plupart sont des chefs-d'œuvre. Sans Varin, nous n'aurions point ces trésors. »

Voilà qui est bien et dûment établi, voilà qui est incontestable, Warin est le créateur de l'art monétaire en France. A la valeur positive du titre, il ajoute la valeur idéale de l'objet d'art. Sa manière fait école. Les graveurs de son temps comprennent l'importance du progrès qu'il a fait faire à leur art et s'efforcent de marcher dans la voie qu'il a ouverte. Tous ne l'égalent point; tous n'ont pas le sentiment de la forme, la science du dessin, et le goût, qui sont, chez lui, des qualités innées; mais tous se perfectionnent en l'imitant. Désormais la gravure en médailles ne retombera pas dans la médiocrité d'où il l'a tirée.

En disant qu'une médaille avait été frappée à l'effigie de Louis XIII comme restaurateur de la monnaie en France, nous avons ajouté que, sans les convenances qui obligeaient à rapporter toutes les gloires et tous les mérites

au chef de l'État, il eût été plus juste de décerner cet honneur à Warin. Le cardinal de Richelieu y avait bien aussi quelque droit. C'est lui qui conçut le plan d'une refonte des monnaies et qui appela Warin pour l'exécuter.

Notre artiste ne fut pas ingrat. En différentes circonstances, il donna des marques de gratitude à son protecteur, ainsi qu'il le pouvait faire, c'est-à-dire en apportant à l'exécution des médailles où figurait l'effigie du puissant ministre, plus de soin qu'à aucun autre de ses ouvrages. Le sceau qu'il fit pour l'Académie française et sur lequel était représentée la figure grave et méditative de Richelieu, était regardé comme un chef-d'œuvre.

Warin voulut signaler sa reconnaissance pour le ministre, de Louis XIII par un monument d'un autre genre, et qui sortait de la sphère habituelle de ses travaux. La nature l'avait doué d'une aptitude singulière pour les arts plastiques. Il réussissait dans la statuaire presque autant que dans la gravure en médailles, et l'on ne peut douter qu'il n'eût pris rang parmi les plus habiles sculpteurs de son temps, s'il eût fait de plus fréquentes applications d'un talent qu'il n'exerçait que d'une manière accessoire. Il modela un buste de Richelieu dont il saisit admirablement la phisionomie, en l'ennoblissant par une de ces flatteries plus permises encore au statuaire qu'au peintre. Le génie qui gouvernait la France se reflétait sur les traits du cardinal-ministre. C'est ainsi, du moins, qu'en jugèrent les contemporains, et malheureusement il ne nous est pas donné de pouvoir contrôler leur appréciation. Le buste de Richelieu n'existe plus. Warin, qui n'avait pas plus épargné la matière que la façon dans cette œuvre toute de prédilection, l'avait fait en or, du poids de 55 louis. Deux causes se réunirent donc pour qu'il ne pût point échapper au grand naufrage de 1793. D'une part, la haine populaire ne devait pas épargner l'image du ministre de Louis XIII, et de l'autre la valeur du métal dont était faite cette image conspirait pour sa perte. On a supposé que ce buste précieux avait été fait à la demande de Richelieu pour être offert à la reine; mais rien ne confirme l'exactitude du fait. Que devint ce buste à la mort du cardinal? Son testament ne nous fournit pas de lumières sur ce point. Passa-t-il dans les mains de la duchesse d'Aiguillon avec les tableaux, cristaux et autres objets qui servaient d'ornement à l'hôtel du Petit-Luxembourg? Échut-il à Armand de Vignerot, qui eut parmi ses legs « la tapisserie de l'histoire de Lucrèce, toutes les figures, statues, bustes, tableaux, etc., » qui garnissaient le palais du cardinal? C'est ce qu'on ignore. On sait seulement qu'en 1696, il était en la possession de M. de Menars, président à Mortier, dont la famille le conserva sans doute précieusement, jusqu'au jour où le vent des révolutions vint disperser tant de monuments intéressants pour l'histoire et pour les arts.

Un second buste du cardinal de Richelieu, par Warin, existait encore à la Sorbonne vers la fin du siècle dernier. Piganiol de la Force nous l'apprend dans sa *Description de Paris*, où nous trouvons ces lignes au chapitre consacré à la Sorbonne : « On y voit aussi un buste en bronze du même cardinal (Richelieu), qui est de la main du fameux Jean Varin. Ce précieux morceau a été donné à cette maison par la duchesse d'Aiguillon, nièce du cardinal. » Ce second buste était en bronze. Peut-être existe-t-il encore. Nous ne possédons à cet égard aucun renseignement certain.

Si le talent de Warin s'était hautement signalé dans l'exécution des types monétaires, il brilla d'un éclat plus vif encore dans les médailles qu'il fut chargé de graver en commémoration des événements qui intéressaient la gloire de la France. Toute l'histoire numismatique de la fin du règne de Louis XIII, de la régence d'Anne d'Autriche et de la minorité de Louis XIV, est le fruit de ses travaux intelligents. Il y déploya un goût et une habileté pratique qui ne se démentirent pas. Son burin consacra le souvenir du succès des armes de la France, et transmit à la postérité les traits de ses grands hommes de guerre. La médaille du prince de Condé n'est pas une des moins remarquables de l'œuvre de Warin.

Les hauts faits militaires ne réclamaient pas seuls le talent de notre artiste. Il s'appliquait également à rappeler des événements d'un ordre pacifique. La proclamation du nouveau règne, le sacre de Louis XIV, le voyage de la reine de Suède en France, d'autres circonstances encore qu'il est inutile d'énumérer, lui fournirent les sujets de quelques-unes de ses plus belles médailles. Jetait-on les fondements de quelque grand édifice, c'était à lui qu'il appartenait d'en fixer la date authentique. C'est ainsi qu'il fit pour le frontispice du Louvre, pour l'Observatoire et pour l'église du Val-de-Grâce des médailles commémoratives qu'on scella, suivant l'usage, à la base de ces monuments, lors de la pose officielle de la première pierre.

Warin modela successivement le profil des trois puissants ministres qui gouvernèrent la France au XVIIe siècle. Après avoir fait la médaille de Richelieu, il exécuta celles de Mazarin et de Colbert. Seulement, il n'alla point au delà de cet hommage rendu au génie de ces grands politiques. Le buste d'or de Richelieu n'eut point de pendant.

Louis XIV tenait trop à tout ce qui pouvait contribuer à l'éclat de son règne, pour ne pas faire le plus grand cas de Warin, et pour ne pas le maintenir dans les fonctions et prérogatives qui lui avaient été dévolues sous son prédécesseur. Sa vanité était directement intéressée à continuer à l'artiste liégeois une faveur que celui-ci justifiait si bien, et l'on sait si cette considération influait sur les décisions du grand roi. Il était de toute nécessité que le graveur auquel était confiée la délicate mission de transmettre aux générations futures les traits augustes du monarque, soit sur les monnaies destinées à une circulation universelle, soit sur les médailles faites pour illustrer les événements glorieux de son règne, fût un homme habile et entouré de considération. Aux charges de graveur, de garde et de conducteur général des monnaies de France qu'il avait déjà, Warin vit ajouter successivement celles d'intendant des bâtiments, de secrétaire du roi et de conseiller d'État. Il répondit, du reste, à ce que Louis XIV attendait de lui lorsqu'il le comblait de ses grâces royales. Ses médailles des premières années d'un siècle fécond en grandeurs de tout genre, sont du plus noble style. Non seulement la tête du souverain a la noblesse et l'ampleur qui répondent à l'idée qu'on se fait de Louis XIV; mais les compositions allégoriques, qui occupent les revers, sont aussi remarquables par l'élégance et par la pureté du dessin, que par la forme ingénieuse donnée à des flatteries

dont l'exagération avait pour excuse le ton général de la poésie et des autres arts.

Depuis le buste de Richelieu. Warin avait poursuivi ses travaux dans l'art de la sculpture. Ayant la conscience de sa force, il osa entreprendre une tâche qui ne souffrait pas d'exécution médiocre, une tâche dont l'accomplissement devait être, sous peine de disgrâce, couronnée d'un plein succès. Il sollicita et obtint la faveur de faire le buste du roi. Aux obstacles qui naissaient des exigences naturelles d'un genre dont il avait moins d'habitude que de la gravure en médailles, et des exigences bien plus grandes de la vanité de son modèle, se joignait, pour rendre son entreprise plus périlleuse, une concurrence redoutable.

Colbert avait appelé de Rome le Bernin, afin de le consulter sur le plan du Louvre. Les choses se faisaient grandement alors pour les arts et pour les artistes. Louis XIV avait écrit de sa main, au célèbre Italien, une lettre qu'il lui avait expédiée par un courrier extraordinaire. A cette lettre était joint un premier présent de 30.000 livres pour les frais du voyage. Or, ces frais ne durent pas monter très-haut, car, d'après les ordres du roi, les magistrats des villes que traversa le Bernin allèrent à sa rencontre le complimenter et lui offrir le vin d'honneur, hommage accordé par l'étiquette aux seuls princes du sang, et, de plus, des officiers de la cour réglèrent partout les apprêts de ses repas. Époque dont les grandeurs contrastent avec les mesquineries de la nôtre! La première fois que l'artiste italien fut présenté à Louis XIV, il pria le monarque de lui permettre de faire son buste, faveur qui devait être et qui fut aisément accordée. Dès la première séance, une flatterie adroite mit le sculpteur dans les bonnes grâces de son modèle. Le Bernin s'approcha du roi, écarta une boucle de cheveux qui lui couvrait en partie le front, et, comme on s'étonnait déjà de cette hardiesse, il fit naître parmi les courtisans un murmure d'approbation, en disant: « Votre Majesté peut montrer son front à toute la terre. » Faut-il demander si ce mot fit fortune; pendant huit jours, il ne fut pas question d'autre chose à Versailles. Les courtisans, à l'exemple du maître, avaient tous le front ombragé d'une mèche bouclée. Ils s'empressèrent de la supprimer pour adopter la coiffure *à la Bernin*.

Quel danger pour Warin dans l'impression causée par le trait d'habile politique qui venait de marquer l'apparition du sculpteur italien et qui obtint tant de succès! L'artiste liégeois pouvait faire un buste égal, supérieur même à celui du Bernin; mais il n'avait plus de boucle de cheveux à écarter. Devait-il essayer d'une flatterie d'un autre genre? Ce n'eût pas été prudent. Ne trouve pas un bon mot qui veut, et d'ailleurs le Bernin avait l'avantage de la priorité. Warin se contenta donc de mettre tout son art à modeler le buste du roi. Il y réussit, et si bien que le Bernin fut obligé, disent les biographes, de reconnaître la supériorité du travail d'un rival. Louis XIV se montra complétement satisfait de ce buste que Warin avait fait noble et majestueux. Il va sans dire que toute la cour fut de l'avis du roi. Ce qui ajouta au mérite dont Warin fit preuve en cette circonstance, c'est qu'il alla bien plus lestement en besogne que le Bernin. Les deux bustes parurent en même temps, quoique Warin se fût mis à l'œuvre longtemps après son concurrent. Écoutons Dreux du Radier, l'auteur de l'*Europe illustrée* : « On dit que Varin, » dont la main adroite répondoit à un génie vif et étendu, » entreprit le buste en marbre du roi autant pour mortifier » le cavalier Bernin, qui se faisait admirer en France, que » pour sa propre gloire. Il fut aussi heureux dans l'exécution que hardi dans l'entreprise, et ce buste sortit de » dessous son ciseau aussitôt que celui dont le Bernin flat- » toit notre attente depuis longtemps. Ce dernier en eut » du dépit: cependant il ne put refuser à Varin les » louanges et l'approbation qu'il méritoit. »

Warin était décidé à ne laisser au Bernin aucun avantage sur lui. Le sculpteur italien, en retournant à Rome, avait annoncé qu'il enverrait une statue équestre de Louis XIV. Il tint parole quelques années après. Le mouvement du groupe était fort beau: mais la tête du monarque fut trouvée disgracieuse, et comme l'amour propre de Louis XIV en souffrait, on la remplaça par une tête copiée sur l'antique par Girardon, en sorte que la statue du roi de France devint celle d'un empereur romain, métamorphose que favorisait l'application des idées du temps en matière de costume historique, car pas n'est besoin de dire que Louis XIV était vêtu comme César ou Auguste. La statue du Bernin, surmontée de la tête de Girardon, fut placée à Versailles, à l'extrémité de la pièce d'eau des Suisses.

Warin fit, à son tour, une statue colossale de Louis XIV. Il eut la satisfaction d'apprendre que le roi en approuvait l'ordonnance, et que toute la cour joignait ses suffrages à ceux du monarque. Après avoir figuré au Musée des monuments français, fondé à l'époque de la révolution, cette statue a été de nouveau transportée à Versailles où elle occupe une des niches de l'escalier des princes. Le buste du roi, par Warin, fait partie de la même collection. 1793 l'a épargné; il n'était point en or.

Un événement étrange, dramatique, lugubre, vint ajouter une célébrité fâcheuse à la renommée que Warin avait acquise par ses travaux. Il avait une fille, suivant les uns, une belle-fille, selon d'autres. Avare quoique riche, peut-être serait-il plus juste de dire parce qu'il était riche, il s'obstinait à lui faire faire ce qu'on nomme un mariage d'argent. De gré ou de force, il l'obligea à contracter une union pour laquelle elle éprouvait une vive répugnance. Peu de jours après elle s'empoisonna. Cette tragique aventure fit grand bruit à Paris. Voici en quels termes le célèbre médecin Guy Patin en parle dans une lettre datée du 22 décembre 1651.

« Le 30 de novembre passé, il arriva ici une chose bien » étrange. Monsieur Varin, qui a fait de si belle monnoie » et de si belles médailles, avoit tout fraîchement marié » une sienne fille belle (il y a belle-fille dans certaines » éditions), âgée de 25 ans, moyennant 25 mille écus, à » un correcteur des comptes nommé Oubry, fils d'un riche » marchand de marée. Il n'y avoit que dix jours qu'elle » étoit épousée. On lui apporta un œuf frais pour son » déjeuner: elle tira de la pochette de sa jupe une poudre » qu'elle mit dans l'œuf, comme on y met d'ordinaire du » sel; c'étoit du sublimé qu'elle avala ainsi dans l'œuf, » dont elle mourut trois quarts d'heure après, sans faire » d'autre bruit, sinon qu'elle dit : il faut mourir puisque » l'avarice de mon père l'a voulu. » Dans la suite de cette lettre, qui est fort longue Guy Patin donne des détails intimes sur la cause et sur les circonstances de ce suicide

qu'il attribue au chagrin qu'éprouva la jeune fille en s'apercevant que son mari était si horriblement contrefait, qu'on était obligé de le démonter comme on aurait fait d'une machine: puis il ajoute : « enfin elle est morte, » et quand elle auroit pris de l'antimoine préparé à la » mode de la cour, elle n'en auroit pas été plus vite ex- » pédiée. »

Voici une inculpation bien grave pour le caractère de notre artiste. Warin ne se serait pas borné à contraindre l'inclination de sa fille pour lui faire contracter un mariage avantageux; il l'aurait vendue moyennant 25 mille écus, et ce serait ce honteux marché qui l'aurait tuée.

Loret raconte le même événement dans sa *Muse historique*. Quelques jours à peine se sont écoulés depuis qu'il a eu lieu, car le suicide est du 30 novembre, et il écrit le 3 du mois suivant. Cependant il en parle comme s'il s'agissait d'une chose plaisante, d'une simple espiéglerie. Tel est le début de sa narration rimée :

Il faut bien plutôt que j'essaye
De vous dire une histoire vraye,
Mais histoire à causer du chagrin,
C'est de la fille de Varin,
Lequel Varin, vêtu de soye,
Est officier de la monnoye,
Et grand fabricateur encor
De louis tant d'argent que d'or.
Cette fille jeune et jolie,
Par une incroyable folie,
L'autre jour la mort se donna,
Dans un œuf qu'elle empoisonna.
On avoit fait le mariage
D'elle avec un certain vizage,
Qui n'ayant aucun agrément,
Luy déplaizoit mortellement... etc.

Voici venir un témoignage qui nous est précieux, non-seulement parce qu'il s'accorde avec les autres relations de l'aventure dont la fille de Warin fut la triste héroïne ; mais parce qu'il nous donne la pleine confirmation d'un fait que nous nous sommes borné à présenter sous une forme dubitative, au commencement de cette notice, en groupant les circonstances de nature à faire ressortir sa probabilité, afin de n'être pas obligé de croire sur parole l'écrivain qui seul nous les certifie. Ce témoignage est celui de Tallemant des Reaux. L'auteur des *Historiettes* s'exprime ainsi :

« Varin étoit faiseur de jetons de son métier ; Laffemas l'alloit faire faire pendre pour la fausse monnoie; mais le cardinal de Richelieu ayant ouï parler que c'étoit un excellent artisan, voulut qu'on le sauvât ; il ne fut que banni. On le rappela d'Angleterre, où il s'étoit retiré, quand on voulut travailler aux louis d'or et d'argent. Il changea de religion, car il étoit huguenot : il fit fortune à la monnoie et est fort riche. On l'a accusé aussi d'avoir empoisonné le premier mari de sa femme, etc.... »

Tallemant rapporte les incidents du mariage à peu près comme les a indiqués Guy Patin, puis il arrive à l'empoisonnement : « On a dit que la veille de ses noces elle avoit voulu s'empoisonner; mais qu'elle ne put. Au bout de huit jours, elle en vint à bout. Le jour de devant, elle parut la plus gaie du monde. Ce fut avec du sublimé, qu'elle mit dans ses œufs comme du sel. Après elle envoya quérir Varin ; mais c'étoit si tard, qu'il n'y avoit plus de remède. Elle eut pourtant le loisir de se confesser. Chez lui, on a dit que c'avoit été par mégarde, que le sublimé sert à la monnoie et qu'elle le prit pour du sel. »

Nous nous gardons de prendre pour fondées toutes les allégations de Tallemant qui était grand ami du scandale, l'accueillait facilement, et ne se faisait faute de le propager. Nous ne croyons nullement que Warin ait empoisonné le premier mari de sa femme. C'est un bruit qui parvint, sans doute, jusqu'à Tallemant et qu'il enregistra, mais qui ne s'appuie sur aucune présomption sérieuse. Il n'en est pas de même de l'affaire de fausse monnaie. Ici les informations de l'écrivain sont exactes et ses indications sont précises. « Warin était faiseur de jetons de son métier ; Laffemas l'alloit faire pendre. » Les faits sont positifs. Isaac de Laffemas fut avocat au parlement, puis lieutenant civil de Paris. Il allait donc faire pendre Warin pour crime de fausse monnaie, quand Richelieu, apprenant que c'était *un excellent artisan*, voulut qu'il fût dispensé de la potence et provisoirement banni. Warin va se cacher quelque part, en Angleterre, dit-on, puis, lorsqu'un temps moral s'est écoulé, on le rappelle pour lui confier l'exécution de l'importante mesure d'une refonte générale des monnaies d'or et d'argent. Il faut avouer que si la rigide équité des principes du gouvernement constitutionnel et l'égalité absolue de citoyens devant la loi ont de précieux avantages, l'exercice illimité de l'autorité souveraine avait parfois son bon côté. De nos jours un ministre qui aurait, par aventure, les grandes idées de Richelieu, ne pourrait pas gracier un coupable, fût-ce un artiste éminent, capable de rendre à l'État les plus signalés services.

Pour en revenir à la révélation des poursuites dirigées contre Warin du fait de l'emploi illégal qu'il faisait de son talent et à la faveur que lui accorda le cardinal de ne le pas faire pendre, si l'on s'étonnait que ses biographes n'en eussent point parlé, nous ferions remarquer qu'ils ont très-probablement ignoré des circonstances que l'autorité avait intérêt à tenir secrètes, voulant confier à l'artiste liégeois des fonctions importantes. Ces circonstances, les mémoires de Tallemant des Reaux ne les leur ont pas apprises, par l'excellente raison que leur publication ne remonte qu'à l'année 1834. Quoi qu'il en soit, la comparaison du passage si explicite de l'auteur des *Historiettes* avec les documents retrouvés par M. Pinchart aux Archives du royaume, ne laissera subsister aucun doute entre l'identité des deux Warin : le graveur des ateliers clandestins de la Tour-à-Glaire et le conducteur général des monnaies de France.

Warin n'avait plus rien à demander à la fortune, qui lui avait prodigué ses dons avec une libéralité dont il est peu d'exemples. Il était riche et en possession de places qui lui assuraient la considération publique. Le 27 septembre 1665, L'Académie de peinture et de sculpture l'admit au nombre de ses membres. Son rival en portraiture royale, le Bernin, avait été élu par cette compagnie peu de jours auparavant, en sorte que l'histoire des arts réunit encore leurs noms dans cette occasion.

Non-seulement Warin était sculpteur en même temps que graveur, mais il était peintre. Félibien lui consacre, dans ses *Entretiens*, un passage où nous lisons ce qui suit : « Celui d'entre les académiciens qui s'est beaucoup distingué a été Jean Varin, intendant des bâtiments et maître de la monnoye de Paris. Il a peint quelques portraits assez beaux et bien ressemblants. » On ignore quel fut le destin des portraits de Warin. Les catalogues des collec-

tions publiques de France n'en mentionnent aucun. Peut-être s'en trouve-t-il au Musée de Versailles dans la nombreuse catégorie de toiles anciennes portant la vague désignation de « tableaux du temps. » Quant au portrait de Warin lui-même, il figure, peint par Jacques Lefebvre, parmi les personnages illustres du XVIIe siècle, dans ce Panthéon consacré par le roi Louis-Philippe à toutes les gloires de la France.

Warin s'occupait d'une histoire numismatique de Louis XIV, quand la mort vint le surprendre et glacer sa main qui dirigeait le burin avec autant de fermeté que jamais. C'est le 26 août 1672 qu'il rendit le dernier soupir; il était âgé de 69 ans. Nous ne savons sur quoi se fonde Perrault, lorsqu'il termine la notice de Warin, dans ses *Hommes illustres*, par cette singulière allégation : « il étoit d'une constitution à vivre encore plusieurs années, et l'on croit qu'il a esté empoisonné par des scélérats à qui il avoit refusé des poinçons de monnaye. » Ce n'est là, sans doute, qu'une fable : mais n'est-il pas bizarre qu'à trois reprises l'idée de poison vienne se mêler à la relation des événements de la vie de notre artiste? D'abord c'est Tallemant qui l'accuse d'avoir empoisonné le mari d'une femme qu'il épouse ensuite; puis c'est sa fille qui s'empoisonne pour se soustraire à un hymen odieux; enfin, lorsqu'il meurt, on veut que ce soit par l'effet du poison. Il aurait péri victime de son zèle à défendre les poinçons dont la garde lui était confiée, lui qui avait commencé par faire de la fausse monnaie! Ne semble-t-il pas qu'on ait voulu, par cette fin mystérieuse, lui faire racheter les fautes de sa jeunesse?

Le *Mercure Galant* annonça en ces termes la mort de Warin : « Il étoit intendant des bâtiments du roi et maître de la monnoye, et c'est à lui qu'est due non-seulement l'invention du louis d'or, mais encore de toutes les espèces d'or et d'argent de la fabrication au moulin. Il étoit admirable pour les creux et le poinçon. Jamais peintre n'a eu l'imagination si forte, et sur la simple description qu'on lui faisoit des traits du visage d'une personne, il en faisoit un portrait ressemblant. Il n'étoit pas moins grand statuaire que grand peintre, et le buste du roi, qu'il a fait dans le temps que le chevalier Bernin étoit à Paris, a si bien parlé à sa gloire, qu'on ne sauroit lui donner trop de louanges; et, depuis ce temps, il a fait la figure de Sa Majesté de sa hauteur et la lui a donnée par testament. Il travailloit, quand il est mort, à l'histoire du roi en médailles, et à celles de la Guerre et de la Paix. »

Le testament dont parle le *Mercure Galant*, et dans lequel Warin priait, en effet, Louis XIV d'accepter le legs qu'il lui faisait de sa statue, est heureusement parvenu jusqu'à nous. Il existe un original, à Paris, dans la collection de M. Fossé-Darcosse, conseiller référendaire à la Cour des Comptes.

Le 21 du mois d'août 1672, cinq jours avant sa mort, Warin fit venir deux notaires du roi au Châtelet de Paris, et leur dicta ses dernières volontés.

Après avoir recommandé son âme à Dieu, à Jésus-Christ, à la Vierge et aux saints, le testateur exprime le vœu que sa dépouille mortelle soit inhumée dans l'église St-Germain-l'Auxerrois, où déjà repose sa femme. Il lègue mille livres à l'hôpital général de Paris, et trois cents livres aux pauvres de sa paroisse. De plus, il donne six cents livres à l'église St-Germain et à celle des capucins de la rue Neuve-St-Honoré, *pour deux annuels de messes à son intention.*

Suivent diverses libéralités faites par Warin à ses domestiques et entre autres à son cocher, ce qui prouve que, malgré son avarice, il tenait équipage. Il lègue à Jeanne Warin, sa sœur, veuve du feu sieur Nicole, deux cents livres de rente et trois cents livres une fois payées à son filleul Jean Jacques, fils de sa sœur.

Aux demoiselles Anne-Marie-Jeanne et Marianne Jaubert de Brécourt, ses petites-filles, Warin lègue cent vingt mille livres à partager, en spécifiant que, dans le cas où Marie Jaubert de Brécourt, leur sœur, novice dans le monastère des religieuses de la congrégation à Vernoy, n'y ferait pas profession, ladite somme de cent vingt mille francs sera divisée par tiers.

Le testateur déclare ensuite avoir été averti que François Warin, le plus jeune de ses fils, a contracté clandestinement mariage avec la nommée Gobillon, bien qu'il lui eût témoigné plusieurs fois son mécontentement de le voir fréquenter cette personne. Si son fils a commis, en effet, cette faute indigne de pardon, le testateur le déclare déchu de tout droit à une part quelconque de son héritage.

Le 25 août, la veille de sa mort, Warin rappelle les notaires et leur dicte un codicille qui révoque la disposition par laquelle il avait deshérité son fils. Il prie seulement celui-ci de ne pas contracter le mariage auquel il a fait allusion, si ce n'est déjà un acte accompli.

Dans un second codicille, Warin supplie humblement le roi de vouloir accepter le présent qu'il lui fait de sa statue qu'il a sculptée en marbre blanc, comme marque de son respect et de sa reconnaissance pour les bontés dont il a plu à Sa Majesté de lui accorder, en plusieurs accasions « des témoignages fort avantageux. » Il recommande ensuite sa famille à la protection du roi et le prie d'agréer la démission qu'il donne, en faveur de François Warin, son fils, de sa charge de conducteur des machines des monnaies au moulin de Paris.

Nous avons rapporté plusieurs des dispositions du testament de Warin, parce qu'elles renferment des traits caractéristiques. Les fondations faites pour assurer le repos de son âme par de nombreuses messes dites à son intention dans deux églises, nous prouvent que la conscience du testateur n'était point parfaitement tranquille au moment où il allait comparaître devant le juge suprême. Le père qui déshérite son fils, parce qu'il s'est marié sans son assentiment, est bien celui qui a causé la mort de sa fille en s'obstinant à la marier contre son gré. Enfin, la demande qu'il fait de la survivance de sa charge pour son fils, immédiatement après avoir offert au roi le don de sa statue, peint admirablement l'homme intéressé qui se livre à des spéculations posthumes et calcule ce que pourra rapporter un legs sinon à lui-même, du moins aux siens. Ces particularités ne tiennent pas à la vie de l'artiste; mais elles servent à faire connaître l'homme, et l'un se complète par l'autre.

Le médaillier de la Bibliothèque royale ne possède aucune pièce de l'œuvre de Warin. Il serait à désirer que notre gouvernement adressât une demande à celui de France, à l'effet d'obtenir soit des exemplaires en bronze tirés sur les coins gravés par le célèbre artiste et qui exis-

tent à la Monnaie de Paris, soit des copies moulées en plâtre sur les originaux du dépôt impérial. Cette négociation ne serait pas indigne de la diplomatie belge.

Nous terminerons cette notice en rétablissant, au moyen du titre autographe dont nous venons de donner l'analyse, l'orthographe du nom de l'artiste liégeois que la plupart de ses biographes appelent Varin et qui signait Warin.

(*Bulletin de l'Académie*, t. XX)

L'*Académie belge d'Histoire et de Philologie* fondée à Anvers en 1851, vient de publier le premier bulletin de ses *Mémoires*. C'est une brochure format in-8°, d'une centaine de pages, fort bien imprimée, et dans laquelle on remarque quelques travaux intéressants. Nous citerons les titres pour aujourd'hui, nous réservant de revenir avec détails, sur cette importante publication.

1 — Introduction générale, par le professeur de Vleeschouwer.
2 — Essai historique sur l'ancienne abbaye de Tongerloo, par M. Ed. Le Poittevin de la Croix, président de l'Académie.
3 — Essai historique sur l'ancienne abbaye de Saint-Bernard, par Ed. Le Poittevin de la Croix.
4 — Étude sur les acqueducs de Rome ancienne, par Florent Lysen, secrétaire général de l'Académie.
5 — Les tours du vieux Louvre, par Florent Lysen, (*Avec une planche gravée par Hemelser.*)
6 — Notice sur Pierre Croon, poëte Belge, par le capitaine A. De Reume, conseiller de l'Académie. (*Avec une marque d'imprimeur.*
7 — Documents historiques sur la création du duché de Turnhout, par M. Van Genechten, membre honoraire de l'Académie.
8 — Les deux Deshoulières, fragment extrait d'un supplément à l'histoire littéraire de Cyon, par M. A. Péricaud aîné, bibliothécaire de la ville et membre correspondant de l'Académie.
9 — Éloge historique de J.-J. Grandville, par M. Jules Nollet (Fabert), membre correspondant de l'Académie.
10 — Essai sur ces deux locutions : *Faire la barbe* et *je veux être tondu*, par M. Théodore Lorin, membre correspondant de l'Académie.
11 — Du climat, de la constitution médicale et de la population de Constantinople, par M. Verollot, médecin en chef de l'hôpital français à Constantinople, membre correspondant de l'Académie.
12 — Nécrologie, par M. Ed. Le Poittevin de la Croix.

Suit la liste de tous les membres de la Société.

M. COURBET,

JUGÉ PAR UN CRITIQUE DU PAYS (*M. Paul de Saint-Victor*).

Le dernier Salon de Paris a fait voir enfin M. Courbet sous son véritable jour, c'est-à-dire avec l'impuissance et la stérilité de ses doctrines. L'appréciation qu'en a faite M. Paul de Saint-Victor, nous paraît être une page de critique, digne d'être rapportée. Elle est amère, sans aucun doute, mais elle exprime des idées qui sont dans la bouche de beaucoup de personnes depuis longtemps et que l'on retient encore sur ses lèvres, tant la pression exercée par la camaraderie a été longue et formidable. *Aujourd'hui nous n'avons plus d'illusion à nous faire ;* il n'y a décidément rien au fond du talent de M. Courbet — excepté un besoin insatiable de faire parler de lui par des moyens vulgaires. L'excentricité a été sa ressource ; aujourd'hui cette excentricité même le tue et il succombe sous le ridicule des gens sensés et sous les sifflets de la foule. Voici comment s'exprime le feuilletonniste du journal *le Pays*.

« Nous avons hésité longtemps à parler des tableaux de M. Courbet.

Non ragionam di lor, ma guarda e passa.

« Ne parlons pas d'eux, mais regarde et passe, » dit Virgile à Dante en traversant le faubourg de feu où grouille la populace de l'enfer.

« Les toiles de M. Courbet ne méritent guère que ce dédaigneux coup d'œil. Si leur laideur est sincère et naïve, elles peuvent intéresser comme des symptômes bizarres d'aberration plastique et de maladie intellectuelle ; si, au contraire, ce qui est plus probable, elles ne sont que des enseignes de mystification destinées à attrouper la foule autour d'un scandale, pour lui crier un nom et lui trompetter une renommée, n'est-ce pas donner dans le piége que perdre son temps à les critiquer et à les décrire ?

« Cependant M. Courbet est un des chefs reconnus du réalisme, et cette épizootie règne déjà sur toute une région de la littérature et de l'art. La Vénus hottentote a trouvé un temple, un clergé et des adorateurs. Le laid tient école, recrute des adeptes et formule sa doctrine. Arrêtons-nous donc une dernière fois devant les tableaux de M. Courbet. Aussi bien il ne descendra pas plus avant ; on peut l'en défier à coup sûr. Ses *Baigneuses* et ses *Lutteurs* ont touché le fond.

» Les *Baigneuses* sont aux Diane, aux Léda et aux Bethsabé des grands peintres, ce que les crapauds sont aux cygnes et les poissardes aux Néréïdes. Imaginez une horrible femme vue de dos, sortant d'une mare et montrant en plein une croupe d'hippopotame cuirassée d'embonpoint et d'engorgement. Des crevasses noirâtres, pareilles à celles que les éléphants impriment à leur peau rugueuse pour écraser les mouches entre deux rides, sillonnent cette masse de chairs boursouflées que supportent deux jambes informes taillées en balustres qui crèvent d'obésité et de bouffissure. Un lambeau de torchon sert de pagne à sa hideuse nudité ; elle se dirige vers l'arbre auquel elle a suspendu ses hardes, et son bras mafflu essaye durant le trajet un geste de statue antique de la plus grotesque outrecuidance.

« Une ignoble servante, vautrée sur l'herbe, s'égueule de rire en regardant sa maîtresse, et tourne impudemment vers le spectateur la plante squalide d'un pied plus palmé que celui d'une oie. L'ignominie de cet affreux couple rejaillit jusque sur le paysage qui l'encadre ; les arbres qui l'ombragent s'ébouriffent comme des balais sordides, et l'étang d'où vient de sortir la monstrueuse matrone prend la teinte repoussante d'un baquet d'eau sale.

« Quel peut être le sens d'une telle parodie ? Est-ce une insulte à la beauté, ou le froid délire d'un esprit malade ? une caricature de la femme, ou l'idole d'une imagination de Caraïbe ? Certes la laideur a son droit d'entrée dans le monde de l'art, mais à une condition suprême, c'est qu'elle y apparaisse sous une forme terrible ou fantasque qui la relève et qui l'illumine. Ce n'est qu'à force de style, d'effet et de vigueur que le peintre peut la rendre supportable ; il faut qu'il la renfle, la sculpte, l'exagère et la pousse en quelque sorte jusqu'aux derniers confins de la nature, jusque sur la limite fantastique où rôdent les satyres, où vagnent les chimères, où rampent les gnomes, où grimacent les diables et les singes, où le règne animal se greffe sur l'humanité, et produit des types excentriques d'un goût violent et d'un aspect fabuleux.

» Les monstres en art valent mieux que les laiderons ; on peut faire un chef-d'œuvre de la caresse macabre d'une sorcière, on ne fera qu'une platitude de la triviale laideur d'une portière. La Gargamelle de Rabelais, peinte par Rubens dans toute la pompe de son obésité colossale, éblouirait les yeux et fascinerait l'intelligence ;

Mme Crapouillard, surprise en déshabillé, ne sera jamais qu'une infime et révoltante indécence.

» En dehors de cette façon héroïque et capricieuse d'interpréter la laideur, il est encore un moyen suprême de la réhabiliter et de l'absoudre, c'est la splendeur de l'exécution. La couleur purifie tout; elle ressemble à cette piscine merveilleuse de Jérusalem, où venaient se plonger les lépreux de la Judée, et dont ils sortaient guéris et lavés. Aussi les maîtres du laid idéal ont-ils évoqué autour de leurs modèles tous les mystérieux combats de l'ombre et de la lumière, tous ces jeux divins du reflet et du clair-obscur qui transfigurent l'être misérable qui en est l'objet, et le retrempent dans le feu sacré de l'existence universelle.

» Regardez une araignée ou une punaise au microscope : l'insecte vermine, agrandie par le rayon qui la frappe, va se métamorphoser en prodige. Elle vous révèlera la richesse de ses écailles, l'élégance de ses antennes, l'écrin de ses mille yeux taillés en facettes; tout une anatomie féerique et bizarre dont vous ne soupçonniez pas la structure. Ainsi des gueux et des magots soumis à l'action lumineuse du parti pris des grands maîtres : leurs défauts s'accentuent, leurs difformités se cambrent, leurs masques fourmillent de traits spirituels et de grimaces pittoresques. Ce qu'il y a de poésie sombre et d'originalité latente cache dans ces opaques créatures, prend feu au pinceau qui les fouille, et se résoud en une explosion d'imprévu. Le *Pouilleux* de Murillo niche dans un rayon de chaleur; les maritornes huileuses et crasseuses de Rembrandt resplendissent de vie sanguine et d'énergie charnelle; ce sont des Peaux-d'Ane qui ont mis leurs robes couleur de soleil. Les soudards et les buveurs du Caravage se détachent sur un fond de nuit fantastique, et reçoivent, par quelque lucarne entre ouverte, de vigoureux soufflets de lumière, qui rehausseut et colorent leurs faces truculentes.

» A défaut de l'attitude, ils ont la carrure; en place de la beauté, le caprice et le ragoût de la fantaisie.

» M. Courbet n'a ni le don ni la puissance de ces sorciers de la forme : l'art, pour lui, se réduit à copier servilement d'ignobles modèles, il ne sait pas même donner à ses figures le sens comique de leur trivialité. Ses fantoches ne sont pas même bossus; il ne sont que mal faits. Son exécution, si outrageusement vantée par ses sectaires, n'a que les qualités de la force brutale livrée à elle-même : on y sent le poing-fermé du praticien robuste, jamais la main déliée et spirituelle de l'artiste. Il sait sans doute maçonner un dos, cimenter une épaule, bâtir un torse à chaux et à sable, et tailler vigoureusement un bloc de laideur dans une carrière de chair humaine; mais le nuancé du détail, l'harmonie de l'ensemble, la justesse du mouvement, la liaison des contours, la sympathie des formes, sont pour lui lettres closes et triples mystères; sa force même n'a que des raccrocs et des hasards d'énergie.

» Ainsi, son tableau des *Lutteurs* est d'une infirmité de dessin et d'une fausseté de ton déplorables. Ces deux goujats obscurs, aux muscles cernés de noir, aux nerfs flasques et détendus comme de vieilles ficelles, chancellent d'éreintement et de cagnardise. C'est au milieu de l'Hippodrome qu'ils s'entrebattent, et vous diriez un pugilat de ramoneurs se colletant dans la suie et dans les ténèbres d'une cheminée.

» La *Fileuse* — grosse fillasse endormie sur ses fuseaux — offre des portions de chairs grassement pétries et des détails bien rendus; ainsi il faut louer presque sans réserve la carnation du cou, le faire large et franc du fichu, et la légèreté moelleuse du chanvre de la quenouille; mais, en revanche, les mains sont pauvres, inertes, sans ressorts; d'ailleurs, le moyen de regarder sans dégoût cette gaupe rubiconde, saoule de sommeil et renfrognée dans sa graisse!

» L'Exposition de cette année a été une rude leçon pour M. Courbet : à l'effet de surprise et de bruit qu'avaient excité ses premiers tableaux a succédé l'impatience, la répulsion, je dirais presque la colère; l'oubli viendra bientôt, et ces tristes excès d'un art dégradé ne tarderont pas à s'éteindre dans l'indifférence :

Non ragionam di lor, ma guarda e passa, »

PAUL DE SAINT VICTOR.

LES DESSINS DE Mlle MARIE DUMAS.

Tout le monde sait parfaitement que M. Alexandre Dumas, — ce fécond et puissant romancier qui porte si haut l'éclat de son nom et celui de la France littéraire, — habite Bruxelles depuis plus d'une année et qu'au milieu d'une charmante petite retraite qu'il s'est construite boulevard de Waterloo, il travaille quinze heures par jour à procréer ces admirables fantaisies qui font frissonner, rire, ou pleurer tour à tour. Mais ce que l'on ne sait pas autant, c'est que Mlle Marie sa fille, possède un de ces charmants et capricieux talents d'artiste qui font le bonheur de tous ceux qui l'entourent. — J'aurais dû dire la joie.

Mlle Dumas excelle à faire les *charges* de ses amis et de tout ce personnel bruyant, écrivant, dessinant qui assiège la maison de son illustre père; peintres, journalistes, médecins, vaudevillistes, tout y passe. Il y a des paravents tout entiers qui ne sont composés que de ces chinoiseries-là.

Voyez-vous d'ici ce petit monsieur, très-bouclé, grêle des jambes et fort en tête, qui a des lunettes sur le nez et des narines en lunette? — C'est un gratteur de papier n° 1; il parle aussi bien le français que l'espagnol, mais mieux encore le marollien. On lui a mis un habit de paillasse! — Et cet autre blondin haut d'un pouce que son hercule de père promène à bras tendu, quel est-il? C'est un de nos plus grands peintres : devinez!

Tout cela est amusent parce que tout cela est charmant, spirituel et fait avec une délicatesse de sentiment exquise. J'ai vu un petit croquis fait à la plume de je ne sais plus quel Caligula moderne qui est bien la plus drôle de boufonnerie que l'on ait faite du drôle. A côté de cela, j'ai vu des dessins d'album d'un nuageux, d'un mystérieux, d'une rêverie adorables; on croirait voir l'ombre de quelque ballade allemande photographiée au clair de lune sur une feuille de papier.

Nous ne désespérons pas, nous qui osons soulever un coin de ce voile mystérieux de donner un jour à nos lecteurs quelque curieux spécimen de ce gracieux talent. J. A. L.

THÉATRES.

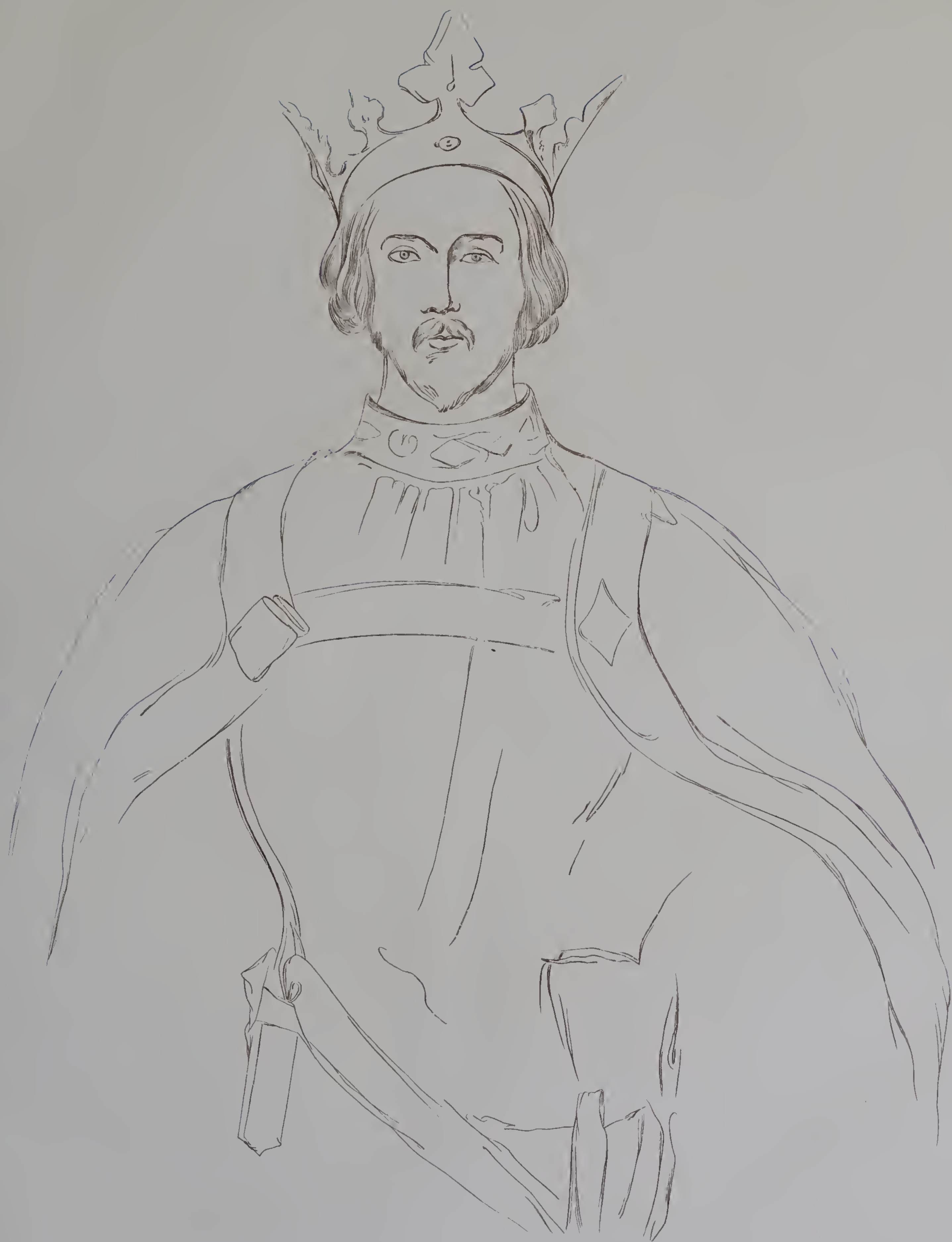
LE VAUDEVILLE. — SAINT HUBERT.

Avec les premières fraîcheurs de l'automne, les théâtres semblent reprendre un peu de cette vie que les chaleurs de l'été leur avaient enlevé. Les directeurs eux-mêmes font des efforts suprêmes, on doit le reconnaître, pour piquer vivement la curiosité publique.

Au *Théâtre du Vaudeville* nous avons frissonné sous le pied mignon de la *Petra Camara* et de ses danses échevelées; puis Mlle Fargueil est venue nous apprendre ce que c'est qu'un rôle bien compris et ce que doit être la vraie Marco des *Filles de Marbre*. Nous voici maintenant aux prises avec les émotions douces que fait naître Mlle Fix de la Comédie-Française. Mlle Fix est une ingénue de qualité qui joue avec entraînement et avec passion la *Bataille de Dames*. Il y a des intonations charmantes dans cette voix fraîche et sonore qui rappelle la très-bonne école de Mlle Mars. Mlle Fix ne nous fera pas oublier Mlle Fargueil, mais elle nous fera supporter son éloignement avec plus de sérénité. Le théâtre du Vaudeville est depuis quelques mois dans une veine de prospérité qui lui est bien due pour les efforts surnaturels que fait chaque jour sa direction.

Au *Théâtre des Galeries* d'autres plaisirs sont réservés au public. Il y a là un directeur actif, intelligent qui ne veut pas laisser dormir l'enthousiasme et qui a soin aussi, lui, de le réchauffer par des combinaisons d'une incontestable excellence. Après Félicien est venu Félix, ce charmant diseur de bonne compagnie, qui gagne chaque jour en talent, s'il est permis à un talent aussi mûr, aussi fin, aussi délicat de gagner quelque chose. Puis, par une de ces ingénieuses combinaisons qui sont familières à M. Quélus, il a repris Mlle Fargueil au Vaudeville et il a servi à ses abonnés et à son public habituel les vraies *Filles de Marbre* avec la Marco et le Desgenais véritables. Ces deux talents réunis — Félix et Mlle Fargueil — attireront incontestablement la foule à ce charmant théâtre.

En somme, messieurs les directeurs doivent se bien se pénétrer d'une vérité; c'est que lorsqu'ils font quelque chose de sérieusement agréable au public, le public leur en tient presque toujours compte et leur prouve son contentement par d'excellentes recettes. Témoin Saint-Hubert et le Vaudeville. Il ne faut pas toujours être ingrat envers le public; celui-ci paie il veut s'amuser; et en definitive nous lui reconnaissons le droit d'être difficile pour son argent. J. A. L.



FAC-SIMILE D'UN COSTUME

Dessiné par S. A. R. Le Prince Albert.

Brux imp. des Beaux-arts 10 place du Prince

ESSAI SUR LE POUSSIN.

I

La vie du Poussin se réfléchit dans ses ouvrages; elle est dans un accord parfait avec la beauté et la noblesse de ses inventions; c'est un exemple admirable à offrir à ceux qui se destinent à la carrière des arts. Il n'y a rien de plus intéressant que le tableau des luttes que ce grand homme eut à soutenir contre l'adversité et contre l'ignorance avant d'arriver à une célébrité qui semble si souvent aller au-devant des médiocres talents et leur aplanir toutes les difficultés. Quoique sa vie soit très-connue, on peut dire qu'une pareille matière n'est jamais épuisée ; il est des sujets sur lesquels on ne se lasse pas de revenir : ce sont ceux qui élèvent l'homme, qui l'encouragent par de nobles exemples, qui lui montrent les grands hommes en butte à la malignité et à l'envie. Ce qui importerait donc dans une histoire du Poussin, ce ne serait pas de recueillir quelques petits faits qui auront pu échapper aux autres narrateurs, mais de présenter plus vivement, s'il est possible, l'enseignement et la moralité qui en ressortent naturellement; et les grands traits de cette vie, tels qu'on les trouve partout, suffisent à une pareille étude.

Le recueil si précieux de ses lettres originales achève encore le portrait que l'histoire a tracé de lui. On y voit paraître ses prédilections et ses sympathie; on y trouve certains jugements sur ses contemporains et quelques-uns des préceptes qu'il s'était faits dans la pratique de son art; on y voit surtout la constance de ses amitiés, la délicatesse et la fierté de ses sentiments et les consolations qu'il sait offrir à ses amis contre la mauvaise fortune.

On a tant répété qu'il est le plus classique des peintres, qu'on sera peut-être surpris de le voir traiter dans cet essai comme l'un des novateurs les plus hardis que présente l'histoire de la peinture. Il est arrivé au milieu d'écoles maniérées chez lesquelles le métier était préféré à la partie intellectuelle de l'art. Il a rompu avec toute cette fausseté, s'y trouvant porté par sa pente naturelle et sans parti pris; mais il ne faudrait pas conclure de cette qualité de réformateur qu'il ait eu une très-grande influence sur ses contemporains.

De nombreux artistes d'un mérite bien inférieur en ont exercé beaucoup davantage au moment où ils ont paru. On a vu des écoles entières se précipiter sur les traces de peintres qui n'ont dû un éclat passager qu'à un faux air de nouveauté. La manière et le mauvais goût ont le privilége d'exercer cet empire dans les moments de lassitude et d'indifférence qui suivent les époques; et le contraire n'arrive que très-rarement, c'est-à-dire qu'il est bien plus difficile à une école de sortir d'une routine vicieuse quand elle y est engagée, précisément parce que c'est une routine et que cet état convient à la médiocrité à qui elle donne de faciles succès. Quand le Poussin apparut au milieu de la vogue des artistes qui suivirent les Carrache, il fut comme isolé au milieu d'eux, malgré l'approbation qu'il finit par obtenir. Il semble même que l'influence de ces peintres de décadence ait traversé, en quelque sorte, la sienne : car les peintres français qui sont venus après lui sont pleins encore de la manière italienne. Bien que Lebrun ait étudié le style du Poussin et présente dans ses ouvrages une régularité empruntée à ce style sévère, le génie académique domine chez lui et n'a pas tardé à inspirer de nouveau toute la génération d'artistes qui ont paru en France à sa suite.

Lesueur a exercé moins d'influence encore que le Poussin : c'est qu'on ne peut pas plus lui dérober sa naïveté et sa grâce, qu'au Poussin la vigueur de sa composition et ses autres qualités élevées. Mais ce qui fait la gloire de ces deux véritables pères de l'art français, c'est que cette action, moins appréciable dans les ouvrages des contemporains, éblouis encore par les faux brillants d'Italie, a survécu à ce qui les a suivis immédiatement, et exerce encore un empire incontestable. Ils étaient sortis l'un et l'autre de la banalité, et, sous ce rappart, non-seulement ils rappellent la naïveté des écoles primitives de Flandre et d'Italie, chez lesquelles la franchise de l'expression n'est gâtée par aucune habitude d'exécution, mais encore ils ont ouvert dans l'avenir une carrière toute nouvelle dans la manière de concevoir et de composer. Ils resteront des guides sûrs pour tous ceux qui ne respecteront dans les conventions établies, que celles qui permettent de prendre à la source même, c'est-à-dire dans l'imitation de la nature, les effets qu'il est donné à la peinture de produire.

Le Poussin était issu d'une famille noble, mais fort pauvre. Son père, Jean Poussin, était originaire de Picardie. Après avoir servi avec distinction sous plusieurs rois, il se retira, vers l'année 1592, dans la petite ville de Vernon, en Normandie, moins à cause de ses infirmités ou de la lassitude de la guerre, que par suite de cette extrême pauvreté, qui ne lui permettait pas de continuer à ses dépens le métier de soldat. La pénurie du trésor royal, sous ces règnes malheureux et à l'époque des guerres de religion, ne justifiait que trop, dans des temps de discordes civiles, ce découragement forcé des plus fidèles serviteurs de l'État.

Après la prise de Vernon, il vint habiter aux Andelys, petite ville située également sur les bords de la Seine, et il y épousa la fille d'un procureur, nommée Marie de Laisement. C'est de ce mariage que naquit, au mois de juin 1594, Nicolas Poussin, qui devait jeter sur ce nom un si grand éclat, et dont les dispositions pour la peinture se révélèrent de très-bonne heure. Malgré sa répugnance pour une profession qui ne lui paraissait pas convenir à un gentilhomme, le père du grand peintre dut cependant céder à un entraînement remarquable : il se rencontra de plus une circonstance fortuite, favorable à sa résolution : ce fut la présence dans cette petite ville d'un peintre qui n'était pas sans mérite, et dont l'histoire de l'art n'a pas oublié le nom; *Quentin Varin*, qui exerçait la profession de peintre aux Andelys, prit de l'intérêt aux commencements du jeune Poussin et encouragea son ardeur pour le dessin, mais non sans porter préjudice aux études classiques dont son père avait voulu lui donner une teinture. Poussin dut regretter souvent, quand l'intelligence des belles choses commença à se développer en lui, d'avoir négligé ces commencements indispensables pour arriver à la connaissance des anciens; heureusement qu'il sut plus tard réparer cette lacune importante, dont il ne s'aperçut bien qu'au moment où son génie propre se déclara et quand la vue des morceaux antiques vint lui révéler la nature de son talent. Nous verrons comment le hasard, ou plutôt ses aimables qualités, lui donnèrent accès auprès des gens distingués et instruits, qui lui firent connaître et apprécier la littérature des anciens, et suppléèrent ainsi à ce que sa première éducation avait laissé d'imparfait.

Le jeune homme crut s'apercevoir qu'il ne trouvait point dans les conseils de son premier maître un aliment suffisant à son ardeur pour l'étude, et il fut pris d'un violent désir de se rendre à Paris, où il s'attendait à trouver plus d'éléments d'instruction et surtout des modèles plus variés.

La vue de quelques estampes d'après Jules Romain et d'après Raphaël avait éveillé en lui l'instinct du beau et il brûlait d'agrandir le cercle de ses études. Il partit donc et chercha dans cette capitale, si éloignée alors de renfermer comme aujourd'hui toutes les ressources propres à former le goût, un maître qui pût le conduire plus loin que celui qui lui avait enseigné les premiers principes : mais son attente fut déçue; et malgré le peu de lumières qu'il avait pu trouver autour de lui dans sa province, il en savait assez déjà pour s'apercevoir que ces nouveaux maîtres n'avaient rien à lui apprendre. Il courait le risque, au contraire, de contracter dans son talent naissant des pratiques vicieuses dont les traces sont ordinairement ineffaçables, quelle que soit l'application que l'on met plus tard à les effacer. Tel artiste traîne toute sa vie, comme la marque d'une chaîne déshonorante, l'habitude de certains défauts de style ou d'exécution qu'il ne doit qu'à la mauvaise direction de ses premières études.

Un peintre nommé Ferdinand Elle le reçut d'abord parmi ses élèves; mais le Poussin ne se contenta pas longtemps de ses conseils, non plus que de ceux d'un nommé Lallemand, qui fut son second maître à Paris. Une rencontre plus heureuse pour lui fut celle de Philippe de Champagne, qui travaillait dans l'atelier de l'un d'eux, et avec lequel il se lia. Ce peintre célèbre était jeune encore, mais déjà initié aux traditions de la peinture flamande. Il se forma dès lors entre les deux jeunes gens une amitié dont Poussin, particulièrement. retira plus tard de nombreux avantages.

Les commencements sont les mêmes pour tous les grandes artistes. L'inquiétude naturelle qui les porte vers le beau et le grand les fait plus difficilement se contenter de ces méthodes hasardeuses et routinières qui suffisent à lancer dans la carrière les sujets médiocres. La plupart des biographes du Poussin disent que, chez ces maîtres à peu près inconnus et par conséquent sans talent, il apprit au moins le métier. Le métier! comme si on pouvait le séparer, dans toute espèce d'art, de la partie in-

tellectuelle ! comme si, pour arriver à l'esprit, on pouvait se passer de l'habileté de l'exécution ! Diderot dit fort bien que les hommes du plus grand talent ne sont pas trop bons pour enseigner seulement les éléments. Ces essais et ces tâtonnements dans lesquels on voit se consumer quelquefois, pendant toute leur vie, les hommes les plus éminents, ne révèlent que trop cette absence de méthodes sûres. On s'expliquera donc facilement la répugnance que dut éprouver le Poussin, âgé alors de dix-huit ans, pour des enseignements dont il pouvait déjà apprécier l'insuffisance ou le danger. Le hasard lui ayant procuré la connaissance de quelques amateurs, il fut introduit dans leurs cabinets ; il y vit des estampes rares et surtout des dessins de maîtres qu'on voulut bien lui laisser copier. Un jeune gentilhomme du Poitou, charmé de ce qu'il montrait déjà de talent, et plus attiré encore par son caractère aimable, lui rendit de nombreux services, et voulut même l'emmener avec lui dans sa province, pensant lui donner de l'occupation. Mais ce voyage entrepris par l'artiste, sur les espérances un peu vagues de son ami, fut loin de porter les fruits qu'il s'en était promis. La mère du Poitevin était une bonne femme, beaucoup plus occupée de son ménage que des merveilles des arts. Elle crut apparemment que son fils lui amenait un domestique au lieu d'un peintre, car elle se mit à charger le pauvre Poussin de toutes sortes d'emplois dans sa maison, et même à le railler sur sa profession qui lui paraissait celle d'un fainéant. Son séjour, comme on pense bien, ne se prolongea guère chez de pareils hôtes. Il se remit en route pour Paris, où il revint comme il put, peignant en route des trumeaux, des plafonds, des enseignes dans des cabarets où il obtenait le gîte. C'est par de semblables travaux qu'il lui fut possible de continuer son voyage. Il se servait pour tous ces menus ouvrages, et aussi pour aller plus vite, de la peinture en détrempe, dont il avait pris l'habitude, et dans laquelle il acquit ainsi une grande habileté. Cette circonstance ne fut pas sans influence sur son exécution subséquente ; elle a laissé à sa manière quelque chose d'un peu sec, mais de résolu, qui se retrouve surtout dans les tableaux de son meilleur temps, comme on le verra plus tard.

Le voilà de retour à Paris, mais malade et presque découragé. Les ressources qu'il pouvait se promettre de nouveau n'étaient pas de nature à l'y soutenir longtemps; d'ailleurs son état de souffrance lui interdisait même le travail. Dans cette situation, il tourne ses yeux vers les Andelys et se résout à retourner chez ses parents. Il y reste près d'un an, peignant encore toutes sortes d'ouvrages à vil prix, soit à l'huile, soit en détrempe, songeant cette fois à s'amasser un petit pécule pour gagner, s'il pouvait, l'Italie, cette terre promise de tous les talents et vers laquelle l'entraînaient tous ses vœux.

Il part enfin et va jusqu'à Florence; mais la mauvaise fortune l'y attendait encore. Son dénûment le força de rétrograder et de revenir à Paris, chassé par l'impossibilité absolue de vivre dans un pays où il n'était pas connu, et à une époque où dans chaque ville d'Italie se trouvaient assez d'artistes en réputation pour accaparer les avantages qui pouvaient résulter de l'exercice de la peinture.

Quelques biographes veulent que ce soit pendant ce nouveau séjour à Paris qu'il fit la rencontre de Philippe de Champagne, qui, dans ce moment, venait d'entreprendre, sous la direction d'un peintre nommé Duchesne, de décorer plusieurs appartements au Luxembourg. Champagne, qui savait de quoi Poussin était capable, fit agréer les services de son ami, en même temps que les siens, et les fit employer avec lui dans ces travaux où son habileté ne tarda pas à lui attirer d'abord l'estime et bientôt, dit-on, la jalousie de ce Duchesne sous qui ces peintures s'exécutaient. Craignant apparemment qu'on n'en attribuât l'honneur à d'autres qu'à lui, cet homme ne tarda pas, sur de frivoles prétextes, à se brouiller avec les deux amis, et les força d'abandonner leur travail. Poussin, qui avait fait quelques économies dans ces travaux subalternes, se flattait encore une fois d'atteindre cette Rome qui semblait fuir devant lui. Il part résolûment; mais une maladie grave l'arrête encore à Lyon, et, sans l'obligeance d'un négociant de cette ville, qui consent à lui faire quelques avances sur le prix de tableaux dont l'artiste se charge pour lui, il se fût trouvé absolument sans ressource et dans l'impossibilité de se livrer à un travail quelconque à cause de l'état de souffrance où il s'était vu réduit en peu de temps.

Que dire de cette fortune bizarre qui se jouit ainsi d'une vocation si noble et d'une ardeur si persévérante ! Quel retour ne feront pas sur eux-mêmes tant de lauréats auxquels nous voyons de faciles succès d'école aplanir toutes les routes vers les heureuses contrées où fleurit la suprême beauté, et où il semble qu'ils n'ont qu'à s'élancer pour atteindre à la perfection ! Telle était cette obstination du sort, que le grand artiste inconnu dut retourner encore s'ensevelir dans ce Paris qui suffisait si peu à ses aspirations, et auquel il avait probablement voué dès lors cette antipathie qu'il manifeste depuis dans cent endroits de ses lettres.

C'est à partir seulement de cet autre retour à Paris que commença à s'étendre la réputation du Poussin. Pendant le séjour qu'il y fit de nouveau, et qui ne fut guère de plus d'une année, il produisit quelques ouvrages qui obtinrent une certaine publicité et qui lui valurent quelque estime. Les jésuites s'étant proposés, en 1623, de célébrer la canonisation de saint Ignace de Loyola et de saint François Xavier, leurs patrons, et voulant consacrer les principaux événements de la vie des deux saints dans une suite de tableaux, ils eurent l'idée, dans ce but, d'ouvrir une sorte de concours. Poussin, qui n'eut garde de négliger cette occasion de se faire connaître, produisit six de ces tableaux dans un nombre égal de jours. Il s'était servi, pour ce travail, du procédé de la détrempe, dans lequel il avait acquis, comme on l'a vu, une grande supériorité ; mais son habileté dans ce genre, et la facilité qu'il y avait trouvée pour arriver plus vite que ses rivaux, n'était pas, à beaucoup près, le seul avantage qu'il eût sur eux. Aux yeux des connaisseurs, un grand artiste venait de se révéler ; et malgré l'exécution hâtive de ces morceaux, qui avait donné lieu à quelques critiques, il se vit classé à part et recherché par les amateurs que Paris renfermait alors. Dans ce nombre se rencontra Marino ou Marini, qu'on appelait alors *le cavalier Marin*, poëte napolitain, célèbre dans ce temps, et fixé en France, où Marie de Médicis l'avait attiré. Marini s'était vu compromis dans les troubles de Naples, et, ainsi que sa famille, forcé de fuir sa ville natale. Ayant mené, depuis, une vie errante, il ne séjournait jamais longtemps dans les petites cours d'Italie où il s'était réfugié tour à tour, et où son penchant pour la satire lui avait attiré des inimitiés dangereuses. Il vivait retenu à Paris par l'accueil qu'il y trouva, et finit par s'y établir : il y composa même quelques-unes des poésies qui lui valurent le plus de réputation. Placé comme il l'était, et admis dans l'intimité des personnes les plus considérables, il devenait, pour le Poussin, la rencontre la plus précieuse. Non content de lui faire accepter un logement dans sa maison, cet ami empressé le présenta à plusieurs hommes distingués ; mais ce fut surtout par la connaissance qu'il lui donna de la littérature des anciens et des plus beaux passages des poëtes de l'Italie qu'il acheva de s'attirer la reconnaissance de l'artiste. Profitant de leur rapprochement, Marini s'établissait pendant des heures entières auprès de son chevalet; et, là, traduisant ou interprétant les beaux ouvrages, il enflammait de plus en plus cette imagination, avide de se mettre en communication avec les modèles qu'il avait entrevus. Le Marini ne manqua pas de profiter de ces séances intimes pour faire connaître au Poussin ses propres poésies, sur lesquelles le peintre composa, dit-on, une suite de dessins. Peut-être prit-il l'idée de ces scènes champêtres dans le goût de l'antique, de ces bacchanales, de ce mélange heureux de figures idéales avec ces paysages poétiques et pourtant si vrais, genre dont il fut le créateur. Mais ce n'était pas dans ces pastorales un peu fades et empreintes du mauvais goût de l'époque qu'il devait trouver les types des faunes et des nymphes de Tempé, ni des dieux de l'Olympe et du Parnasse. Une nouvelle occasion allait s'offrir encore de se trouver face à face avec ses vrais modèles, avec ces dieux de marbre et d'airain qui ont traversé les siècles et qui animent encore aujourd'hui la Rome moderne.

Maffeo Barberini venait d'être élevé à la chaire de Saint-Pierre, sous le nom d'Urbain VIII. Marini avait été son ami ; il se flatta de trouver auprès du nouveau pape la faveur à laquelle il avait droit de s'attendre, à cause de leur ancienne liaison, et, quoique vieux et souffrant, il se résolut à retourner en Italie. Il proposa au Poussin de l'accompagner; mais celui-ci se trouvait malheureusement engagé à finir plusieurs tableaux, et ne pouvait quitter Paris sans manquer à sa parole. Ce fut sans doute un grand sacrifice qu'il dut s'imposer : pourtant l'espoir prochain de sa réunion avec son ami lui donna le courage d'aller jusqu'à la fin de ses travaux, et, au printemps de 1624, délivré enfin des obstacles qui l'avaient arrêté, il part et arrive à Rome. Il allait bientôt s'y trouver plus isolé, plus accablé de misères de toutes sortes qu'il ne l'avait été à Paris dans les moments où il s'y était vu le plus méconnu et le plus abandonné.

Marini n'avait pas trouvé chez le nouveau pape l'accueil auquel il s'é-

tait attendu. Déçu dans son espérance, découragé et souffrant de plus en plus, il prit le parti de se retirer tout à fait à Naples, où il mourut peu de temps après. Cependant, avant son départ, il avait mis le Poussin en rapport avec un de ses amis, qui lui promit de le recommander au cardinal Barberini, neveu du pape : ce qu'il fit, en effet. Mais le cardinal, désigné pour l'ambassade d'Espagne, où il allait se rendre presqu'au même moment, ne fit presque qu'entrevoir l'artiste qui, ne trouvant à Rome aucun autre soutien, retomba dans un extrême embarras, et ne retira guère de sa présentation que la facilité d'étudier à loisir dans le riche musée du palais Barberini. Voilà toute la faveur que Poussin, âgé alors de trente ans, et l'on peut dire dans la force du talent, était venu chercher de si loin, à travers tant de difficultés et de dégoûts.

Que faire dans cette ville, inconnu et pauvre? Après être arrivé dans sa patrie à une réputation achetée si chèrement, il retombait ici dans l'obscurité, et tout semblait à recommencer ; car il apportait au milieu d'écoles florissantes un talent tout nouveau, mais plus propre à choquer les manières en faveur qu'à lui attirer des amis ou des protecteurs. On jugera de son dénûment en le voyant vendre pour 14 écus deux tableaux de bataille contenant un grand nombre de figures, et pour 2 écus seulement une figure de prophète de grande dimension. Une peinture médiocre obtint, peu de temps après, et sous ses yeux, une somme beaucoup plus considérable pour une copie de ce même tableau.

Il retrouve bientôt cette ardeur qui l'avait soutenu et porté sans cesse en avant dans les premiers temps de ses études ; et, loin de se laisser aller au découragement, il copie, il travaille sans relâche, il modèle d'après les statues antiques, et le peu de profit qu'il tire de ses travaux, l'aide à entreprendre des études nouvelles. La perspective, l'anatomie, l'architecture, ce dernier art surtout, auquel il a tant de fois emprunté les plus riches accessoires de ses tableaux ; tout ce qui peut agrandir son style, toutes ces connaissances variées et si indispensables, il les approfondit et s'en rend maître ; il trouve à Rome un autre grand artiste aussi délaissé qu'il l'était lui-même. Le sculpteur *François Duquesnoy*, plus connu sous le nom de *François Flamand*, y languissait dans l'obscurité, occupé de travaux qui ne suffisaient pas à le faire vivre. Leur commune misère et la même élévation dans le caractère les réunissent non moins que leurs études, dirigées vers les mêmes objets. Ils mesurent ensemble les principales statues. Plusieurs figures modelées par le Poussin datent en grande partie de cette époque, entre autres, sa copie en cire de la Cléopâtre endormie. Il lui arriva souvent de copier en sculpture des groupes tirés des tableaux qui l'avaient frappé. Faut-il attribuer à cette recherche excessive de la forme ce que ses tableaux offrent quelquefois de dur et de découpé et le peu de liaison que les figures ont entre elles?

Ce défaut d'une sécheresse peut-être outrée et d'un certain isolement des figures, cet aspect un peu nu de l'ensemble, se remarque surtout dans les tableaux de sa première manière. Le Louvre en possède plusieurs échantillons, entre autres le tableau de la *Peste des Philistins*, qui fut fait dans les premiers temps de son séjour à Rome, et qui prouve en même temps à quel degré de talent il était déjà parvenu. Sa pauvreté était telle encore, qu'il fut heureux de le vendre pour une somme à peine suffisante pour couvrir les frais de l'exécution, c'est-à-dire pour 60 écus ; le cardinal de Richelieu fut heureux de l'avoir pour mille peu de temps après, tant les connaisseurs furent frappés de son mérite extraordinaire.

Nous avons vu qu'il avait pris de bonne heure l'habitude d'une pratique rapide. La nécessité de vivre au jour le jour l'y eût contraint quand son inclination ne l'y eût pas porté. Pour un homme qui imagine facilement, l'exécution doit être un instrument docile avant tout. D'ailleurs cette verve n'était pas, chez lui, comme chez la plupart des artistes qui prétendent à la facilité, dépensée sur un fond mal digéré ou préparé à la hâte : la netteté des dessins qui ont conservé les premières pensées des tableaux du Poussin, témoigne de l'attention qu'il devait apporter dans l'arrangement de ses figures, dans leur proportion et dans leur convenance ; mais il paraît aussi qu'une fois maître de son sujet et fixé sur les rapports des détails avec l'ensemble du tableau, il exécutait chaque détail avec une franchise bien précieuse quand elle ne brille pas aux dépens du juste équilibre des parties entre elles et de la finesse des expressions. C'est cette rapidité d'exécution, ou, si l'on veut, cette apparente négligence, qui a fait dire à Mengs que les tableaux du Poussin n'étaient que des esquisses ou des ébauches. Exquises ébauches, où tout est rendu pour l'âme et pour l'intelligence ! heureuses et précieuses esquisses, où chaque touche de cette main savante est une pensée achevée !

Cette sincérité dans l'expression, cette simplicité de moyen, dans un temps où la recherche contraire était le plus en vogue, n'était pas propre à accroître rapidement sa réputation auprès des artistes, ni à lui concilier la faveur des amateurs, toujours empressés à tendre la main aux favoris de la mode. Les peintres de Rome et même les artistes étrangers accourus pour y puiser des exemples, étaient presque tous entraînés, dans ce moment, vers l'imitation de la manière du Guide, le plus brillant de tous les élèves de Carrache, dont le génie, alors dans tout son éclat, offrait un contraste parfait avec celui du Poussin.

On était alors parvenu à cette époque qu'on a appelée assez justement *l'âge d'argent* de la peinture, époque beaucoup trop rabaissée aujourd'hui ; c'est celle où fleurirent les Carrache et leurs élèves.

II.

Après l'admirable 16ᵉ siècle, où il semblait que tous les talents dans tous les genres que peut embrasser la peinture eussent fait explosion à la fois, devait venir et vint en effet une époque où la critique et l'examen allaient tenir plus de place que le sentiment. Les hommes doués de cette dernière qualité et qui s'élèvent les premiers après les époques où l'art est encore dans son enfance, sont les véritables créateurs des règles et consacrent, comme à leur insu, les limites du beau dans chaque genre. Point préoccupés des traditions, puisqu'ils n'en trouvent point qui soient établies et qu'on ne peut les comparer qu'à eux-mêmes, ces inventeurs, ces hommes privilégiés trouvent dans l'acclamation naïve de leurs contemporains le plus efficace des encouragements. Le monde n'est pas encore lassé de leurs merveilles par une trop longue habitude de les voir ou par l'imitation de maladroits élèves ; les amateurs de ces productions, dont le mérite n'est contesté par personne, tient à honneur de les posséder au lieu de s'ériger en protecteurs et surtout en juges compétents pour les approuver ou les blâmer.

C'est ce qu'on vit arriver dans cette heureuse renaissance des arts qui succéda au gothique, et dont l'influence dura si longtemps, grâce à la succession inouïe des génies les plus divers, telle qu'il semblait, qu'à un talent qui venait de s'éteindre, la nature s'empressât de faire succéder un autre talent aussi extraordinaire, quoique d'un caractère différent. Peu à peu, cependant, les grands hommes devinrent plus rares et les imitateurs plus nombreux ; peut-être qu'après un spectacle si magnifique, l'admiration se fut lassée de nouveaux miracles : les juges étaient devenus plus difficiles et ne se contentaient plus des grâces naïves et de la vigueur quelquefois inculte des beaux temps ; cependant, tout ne fut pas perdu tant il restait encore de sève dans ce génie italien dont la fécondité n'avait pas été épuisée par un siècle de productions sans exemple, et les Carrache, nourris de l'admiration de ces admirables modèles et de celle de Raphaël en particulier, introduisirent quelques éléments de succès qu'on pouvait effectivement regarder comme des nouveautés, mais qui étaient loin d'agrandir le véritable domaine de l'art.

Il leur sembla qu'en ajoutant à la grâce, à la beauté des inventions, qu'ils voyaient briller dans leur devancier, un degré de plus dans l'imitation matérielle, ils atteindraient toute la perfection dont la peinture est susceptible. Les incorrections ou les négligences, plus fréquentes dans les ouvrages où domine le sentiment, leur parurent pouvoir être évitées : il ne fallait sans doute qu'une étude plus attentive du modèle, et il leur sembla que cette recherche était une qualité de plus ajoutée à toutes les autres. En un mot, ils voulurent être savants et le paraître ; dès lors, le genre académique était trouvé, et cette nature vivante, qui nous charme dans sa liberté et dans sa variété, perdait toutes ses grâces, contrainte par le caprice de l'artiste et éclairée par le jour d'un atelier.

Au rebours de ce Raphaël, qui ne s'était servi du modèle vulgaire que tout le monde peut avoir sous les yeux, que pour s'aider à réaliser des types plus élevés, entrevus dans sa pensée, on fit de ce modèle, la règle, le point de départ ou plutôt le tyran de la composition.

Cette importance exagérée de la réalité, bien qu'elle consacrât l'abandon de désirables qualités, devait conduire à un genre de peinture dont la franchise et la vigueur rachetaient, par bien des côtés, les inconvénients

d'une imitation trop exacte; cette imitation a tant de charme, même quand elle s'exerce avec peu de choix, qu'on s'explique facilement la faveur qui accueillit la génération des peintres qu'on a nommés *naturalistes*, et qui sortaient directement des Carrache, des Carravage, des Ribera, et, au-dessus d'eux, cet admirable Guerchin, le plus pathétique peut-être de tous ces contempteurs de l'idéal.

D'autres génies, plus souples et plus épris de la grâce, parurent en même temps, et mêlèrent à l'imitation je ne sais quel attrait particulier dû autant à la suavité du pinceau qu'à un choix plus attentif de natures gracieuses.

Ceux-ci réussirent encore mieux à captiver l'admiration : l'Albane et surtout le Guide sont les coryphées de ce genre attrayant qui a régné presque jusqu'à nos jours et dont on retrouve les dernières traces dans toutes les peintures du dernier siècle, goût devenu tellement dominant, tellement enraciné, que, pendant plus de cent cinquante ans après la mort de ces maîtres, on n'envoyait les jeunes gens en Italie que pour étudier cette manière et particulièrement celle du Guide.

Je n'ai pas parlé d'un des hommes les plus éminents qui soient sortis de ces grandes écoles, génie original qui rappelle la simplicité des peintres du 16e siècle, mais dont l'exécution ne présente pas les qualités légères et brillantes qu'on admirait chez ses rivaux, le Dominiquin, que ses condisciples avaient surnommé *le Bœuf*, mais dont ses maîtres avaient dit que ce bœuf fertiliserait le champ de la peinture.

Pour apprécier plus équitablement la force et la supériorité de ces génies divers, il suffirait de remarquer combien s'étendit leur influence, et ce qu'elle fut sur le talent de très-grands hommes, en tête desquels il faut placer Poussin lui-même. Nous allons voir tout à l'heure combien il fut redevable aux conseils du Dominiquin et combien son exécution emprunta de fermeté de celle de ces hommes préoccupés surtout de l'imitation directe de la nature. Les traces de cette action sont encore plus visibles chez Rubens, qui, venu en Italie avec un talent tout formé, s'était appliqué à le modifier au point où on peut le voir dans son *Élévation en croix* d'Anvers, son *Saint-François mourant*, et une foule d'ouvrages qu'il est inutile de citer et qui semblent presque aussi italiens que flamands.

Au moment où Poussin, déjà maître de son talent, et fort en état de juger de toute espèce de mérite en peinture, arrivait à Rome, l'école du Guide était dans toute sa vogue. Ses élèves y formaient une véritable faction : par leur nombre, par leurs clameurs, ils avaient fini par dominer toute autre influence, et le public ne voulait entendre parler que du maître en faveur et que de ses disciples. On jugera de cette prévention poussée jusqu'à la fureur, en voyant l'abandon complet dans lequel était tombé le Dominiquin. Ce grand peintre, qui, dans les commencements, avait balancé la réputation du Guide, était devenu, par degrés, l'objet de la persécution universelle, à ce point qu'on alla jusqu'à menacer sa vie. Il se vit forcé, par l'acharnement de ses ennemis, à se cacher et presque à disparaître entièrement. Son caractère doux et mélancolique l'éloignait naturellement de toutes ces turbulences, et son talent suffisait bien déjà pour exciter la haine de ses rivaux.

Tombé au milieu de cette guerre de tout le monde contre un homme qui ne se défendait pas, même par ses ouvrages, Poussin, étranger à ces querelles et aux préjugés qui entraînaient les esprits, n'eut pas de peine à voir de quel côté était l'injustice, et n'hésita pas à marquer hautement sa préférence pour ce talent méconnu avec lequel il se trouvait une sorte de conformité. Cette élévation et cette tristesse empreinte dans les tableaux du Dominiquin, l'attiraient plus que la recherche de la grâce et que l'air du bonheur répandu dans les peintures du Guide. Il y avait de quoi intéresser également son âme généreuse dans le contraste que présentaient ces deux existences si diverses. Les deux peintres avaient exécuté concurremment dans l'église de Saint-Grégoire deux sujets du martyre de saint André; ces deux tableaux, placés en face l'un de l'autre, représentaient, l'un, la flagellation du saint avant le supplice; l'autre, le saint conduit au martyre par ses bourreaux. Ce dernier, qui était celui du Guide, était assiégé par une foule d'admirateurs empressés à en faire ressortir les beautés. Les élèves étaient occupés, comme à l'envi, de le copier, tandis que le tableau de la flagellation n'attirait pas même l'attention.

Le Dominiquin, qui vivait caché dans Rome, malade et dévorant ses chagrins, apprend un jour qu'un peintre français avait entrepris de faire une copie de son ouvrage et y apportait une application extraordinaire. Il ne put résister au désir de voir cet homme assez hardi pour s'élever contre le sentiment général, et se fit porter dans l'église un matin, et quand il crut pouvoir n'y rencontrer que son admirateur inconnu.

Poussin, tout à son œuvre, ne prit pas garde d'abord à ce visiteur matinal. Il ne connaissait pas le Dominiquin, et, comme beaucoup de personnes à Rome, il avait cru au bruit de sa mort. Cependant, il ne tarda pas à le deviner : sa pâleur, les larmes qui coulaient des ses yeux en présence de son ouvrage, lui dirent assez qui il était. Que chacun se figure à son gré ce que dut être la première entrevue de ces deux hommes, et surtout le pieux attendrissement avec lequel notre Poussin dut s'empresser d'offrir ses consolations à ce cœur découragé. Ce moment commença entre eux une véritable amitié. L'artiste italien, frappé à son tour du mérite extraordinaire qu'il découvrait dans cet admirateur sincère, le fit travailler dans son atelier et lui prodigua les encouragements et les conseils. En revanche, la considération que Poussin s'était acquise déjà parmi les personnes qui s'occupaient de peinture, ne contribua pas peu à ramener aux ouvrages du Dominiquin une partie des suffrages des connaisseurs. On veut même, si l'on en croit quelques historiens, que le célèbre tableau de la communion de saint Jérôme, qui passe pour le chef-d'œuvre de ce peintre, n'ait obtenu le rang qu'il méritait dans l'estime, qu'à la manière dont Poussin sut en relever publiquement les beautés. Suivant une anecdote qui a l'air d'une de ces légendes dont on décore trop libéralement la biographie des artistes, le tableau de l'infortuné peintre ayant été arraché de la place qu'il occupait, par suite des intrigues de ses ennemis, aurait été honteusement relégué dans un grenier, et les moines, de qui l'église dépendait, ayant demandé au Poussin de leur en faire un autre pour le remplacer, lui auraient envoyé le propre tableau du Dominiquin comme une vieille toile bonne à gratter et à repeindre. On comprend, en adoptant cette version, ce qui put s'en suivre et quelle dut être la surprise du jeune peintre en découvrant ce bel ouvrage qu'il allait en quelque sorte ressusciter. Il ne manqua pas non plus de faire honte aux bons moines de leur bévue, tout en s'élevant avec la chaleur convenable contre d'indignes cabales.

Pendant que Poussin faisait si généreusement rendre justice à ce talent persécuté, il éprouvait lui-même les effets de l'abandon, et eût eu grand besoin d'un protecteur puissant et éclairé. En l'absence de secours nécessaires pour mettre son talent dans tout son jour, il trouva dans l'amitié et dans les soins désintéressés d'une pauvre famille la plus grande des consolations. Son intimité avec le Dominiquin n'avait duré que jusqu'au fatal voyage que celui-ci entreprit pour aller à Naples décorer l'église de Saint-Janvier. On sait que c'est au milieu de ce travail que la mort vint le frapper, et que ce fut, dit-on, par l'effet du poison. Poussin, à la suite de travaux de tout genre qu'il s'imposait, tant pour accroître ses connaissances dans son art que pour subvenir à ses besoins, tomba malade sérieusement, et se vit en peu de temps réduit à un misérable état. Un de ses compatriotes, Jean Dughet, qui était cuisinier d'un grand seigneur, le recueillit dans sa propre maison, et, de concert avec sa femme, le soigna comme son propre fils. Revenu par leurs soins de sa longue maladie, Poussin voulut par reconnaissance épouser la fille de ses bienfaiteurs. Marie Dughet, pour laquelle il conserva toute sa vie la plus grande tendresse. Se trouvant sans enfants, il adopta par la suite le frère de sa femme, nommé Gaspard, et lui rendit les soins et l'affection qu'il avait trouvés lui-même chez les parents de ce jeune homme. C'est ce Gaspard, plus connu sous le nom de *Guaspare Poussin*, car il avait pris le nom du grand peintre en devenant son fils et son héritier, qui fut l'habile paysagiste dont les ouvrages sont encore estimés et rappellent le style de son père adoptif.

Il semble qu'à partir du moment où la fortune lui accorda le plus insigne des biens, celui d'avoir rencontré de sincères affections, elle cessa de se montrer cruelle, et lui fournit, au contraire, des occasions favorables à l'exercice de son talent. Le cardinal Barberini, auquel on se rappelle que Marini, presque mourant, l'avait recommandé, revint de ses diverses ambassades, et, se rappelant ses promesses, il témoigna au Poussin une extrême bienveillance, lui commanda quelques ouvrages importants, et le fit charger de l'exécution de l'un des tableaux qui devaient être reproduits en mosaïque dans le dôme de Saint-Pierre. Le

sujet malheureusement en était fort ingrat : c'était le martyre de saint Erasme, qu'on voit étendu sur un chevalet pendant qu'on lui arrache les entrailles. C'est le seul tableau auquel le Poussin ait mis son nom, « non pas, disait-il, pour qu'on me sache gré du mérite qui pourrait s'y trouver, mais plutôt pour que les ignorants ne confondent point un faible ouvrage avec les chefs-d'œuvre des grands maîtres qui font l'ornement de ce temple magnifique. »

Il trouva également dans la protection de la famille *del Pozzo*, non-seulement l'emploi de ses talents, mais le trésor d'une amitié constante, qui fut toute sa vie son orgueil et sa consolation. Le plus grande partie de ses lettres, datées de Paris, sont adressées au commandeur del Pozzo ou à son frère, et il ne cessa de trouver chez eux la tendresse et les bons offices, dont il se montra à son tour si reconnaissant. La première suite des Sept-Sacrements fut faite pour le commandeur : elle est généralement la plus estimée. Elle appartient aujourd'hui au duc de Rutland. La seconde suite, qui fut faite plus tard pour M. de Chantelou, est également en Angleterre : c'est celle qui faisait partie de la célèbre galerie d'Orléans.

A partir de cette époque de la vie du Poussin, il n'a plus d'autre soin que celui d'enfanter ses chefs-d'œuvre. Ils se succédèrent en grand nombre pendant cette période, et on a lieu de s'étonner de cette fécondité quand on voit le soin et le travail consciencieux qu'il apportait à chacun de ses ouvrages. « Ce ne sont point, écrivait-il, de ces tableaux que vos peintres de Paris expédient en vingt-quatre heures, *et qu'ils font en sifflant.* » L'ascendant du caractère, aussi bien que celui du talent, avaient fini par lui donner dans l'estime du public la place qu'il méritait et en quelque sorte une place à part au milieu des querelles qui divisaient les écoles rivales. Peu à peu la faveur des grands et l'empressement des amateurs délicats s'ajoutant à cette autorité, sa réputation s'étendit partout, et il se vit placé au rang des plus grands peintres. Retiré dans sa petite maison du *Pincio*, vivant dans sa famille, et uniquement pour le travail, il se délassait par la conversation sérieuse de quelques amis dignes de l'approcher et de l'entendre.

Ce fut dans cet asile, où il se voyait entouré des plus beaux objets qui pussent charmer les yeux et l'esprit, que vint enfin le chercher la faveur de son prince et de son pays. La mode, toujours prête à s'atteler au char des heureux, allait exciter en sa faveur un engouement passager auprès de gens qui ne s'étaient point souciés de lui jusqu'alors, quoiqu'il eût fait ses preuves sous leurs yeux et qu'il eût donné à Paris même des preuves incontestables de sa supériorité. On allait enfin s'aviser en France de ce mérite extraordinaire, qui frappait tous les yeux dans un pays où le grand nombre des beaux ouvrages dispose moins à l'indulgence.

Le cardinal de Richelieu avait suggéré à Louis XIII, en 1638, l'idée de faire restaurer plusieurs parties du Louvre. Il voulait, surtout, l'embellir de peintures appropriées à l'importance du lieu Le nom du Poussin, qui se trouvait dans la bouche de tous ceux qui revenaient d'Italie, attira son attention, et il résolut de l'appeler et de le fixer à Paris. On lui fit d'abord écrire par des personnes qu'il avait connues à Rome et qui ne négligèrent rien pour l'engager à céder au vœu du puissant ministre. Mais une semblable proposition, faite au moment où le grand artiste goûtait enfin les charmes de l'indépendance, devait rencontrer une résistance qui se manifesta par tous les moyens qu'il lui fut possible de concilier avec le respect dû à un ordre du roi. Même après qu'il eut consenti à ce déplacement, vaincu par les instances les plus réitérées, il laissa passer près de deux ans avant de se décider à partir, tant il semblait qu'il pressentît les tracasseries qui l'attendaient, et tant il se sentait de répugnance à s'éloigner de sa chère solitude. Il est curieux de retrouver dans quelques-unes de ses lettres l'expression de cette répugnance et du désir, qu'il montra jusqu'au bout, de sacrifier les nombreux avantages qu'on faisait briller à ses yeux, à la paix profonde dont il jouissait à Rome. Il écrivait le 15 janvier 1639 à M. de Chantelou, qui avait été un des intermédiaires les plus actifs entre le ministre et lui à cette occasion : « Pour la résolution que Mgr de Noyers désire savoir de moi « (M. de Noyers, surintendant des bâtiments, lui avait écrit une longue « lettre pour le presser), il ne faut pas s'imaginer que je n'aie été en « grandissime doute de ce que dois répondre; car, après avoir demeuré « l'espace de quinze ans entiers en ce pays-ci, assez heureusement, même« ment m'y étant marié et étant dans l'espérance d'y mourir, j'avais « conclu en moi-même de suivre le dire italien : *Chi stà bene non si « muove...*, je vous supplie donc, s'il se présente la moindre difficulté en « l'accomplissement de notre affaire, de la laisser aller à qui la désire plus « que moi.

« ..... Depuis que j'ai résolu de partir jusqu'à maintenant, j'ai eu l'es« prit fort peu en repos, mais au contraire quasi perpétuellement agité, « car *j'estime d'avoir fait une grande folie en donnant ma parole* et en « m'imposant l'obligation, dans un temps où j'aurais plus besoin de « repos que de nouvelles fatigues, *de laisser et abandonner la paix et la « douceur de ma petite maison pour des choses imaginaires qui me succéde« ront peut-être tout au rebours.....*

« ..... Si, m'efforçant d'accomplir ma promesse, j'en suis empêché, en « outre, par d'extrêmes incommodités corporelles, dois-je dire que c'est « la fortune ou Dieu qui ne le veut permettre. »

La fortune. comme il le disait, s'accorda si bien avec son inclination, qu'il lui fallut encore beaucoup de temps pour se disposer au départ. Il quitta enfin ce séjour tranquille, et eut lieu d'être convaincu, au bout de très-peu de temps, que ses prévisions ne l'avaient pas trompé au sujet des ennuis qu'il avait appréhendés dans ce Paris, où il se regardait comme un exilé au milieu des barbares.

« Je ne me sens jamais tant excité prendre de la peine et à travailler, « écrivait-il encore, comme quand j'ai vu quelque bel objet : hélas ! « nous sommes ici trop loin du soleil pour y trouver quelque chose de « délectable, et il *ne me tombe rien sous la vue que de hideux.* »

Il avait eu lieu, toutefois, de se louer de la réception qui lui avait été faite. Le roi, auquel il avait été présenté solennellement, l'avait accablé de compliments et de toutes sortes de caresses. Il lui donnait, avec le titre de son premier peintre, une pension annuelle de mille écus, la direction suprême des travaux du Louvre et des maisons royales, des commandes de tableaux pour les chapelles de Fontainebleau et de Saint-Germain, ainsi que de grands cartons destinés à être exécutés en tapisserie. On avait mis à sa disposition une maison tout entière, agréablement située dans le jardin des Tuileries, avec un jardin rempli de fleurs et planté de légumes. Les appartements étaient meublés avec grand soin, et la cave avait été garnie, écrit-il d'*un tonneau de vin vieux*. On ne pouvait préluder par de plus agréables commencements et avec des apparences plus flatteuses à l'expérience qu'on allait lui faire faire de l'inconstance de la faveur.

Il dut commencer par les cartons pour les tapisseries, lesquelles devaient orner la chambre du roi : c'étaient des sujets de l'Ancien et du Nouveau-Testament. On lui permit de se servir de compositions antérieurement faites par lui, afin de lui faciliter le travail. Ces cartons, qui furent exécutés, avaient la dimension des célèbres cartons de Raphaël : ils furent malheureusement perdus ou détruits, et il n'est même pas bien certain qu'ils aient été reproduits, ainsi qu'ils devaient l'être. Ainsi ce voyage devait être infructueux en tout, puisque les médaillons de la vie d'Hercule, dont il décora la grande galerie du Louvre, furent détruits plus tard, et qu'il n'en reste que les compositions, qui, heureusement, nous ont été transmises par le burin de Pesne.

Cette apparition d'un homme d'un si grand talent, doué de connaissances si variées, de ce grand peintre qui en savait en architecture plus que les architectes, et dont l'attitude sérieuse annonçait déjà son mépris pour les mignardises et pour les modes du jour, dérangeait fort tous les médiocres artistes qui avaient déjà mis la main aux travaux du Louvre et aux autres ouvrages sur lesquels on appelait son contrôle. Vouet surtout, qui était le peintre en vogue, ne pouvait lui pardonner sa supériorité ; et sa fureur avait été portée au comble par le mot de Louis XIII qui, tout en complimentant le Poussin le jour de son audience, s'était écrié que *Vouet allait être bien attrapé*. Sa haine et celle de ses partisans éclata davantage lorsqu'on eut exposé publiquement le tableau que Poussin avait fait pour le noviciat des jésuites, qui représentait un des miracles de Saint François Xavier au Japon : ce tableau se trouvait là en même temps qu'un tableau de Vouet qui fut à peine regardé, tandis que celui du Poussin obtint un très-grand succès, non-seulement auprès de la cour, mais au yeux des connaisseurs et du public.

On avait eu l'idée, concurremment avec les travaux que nous venons d'énumerer, de demander au Poussin des frontispices pour les livres

imprimés à la Bibliothèque royale; il fallait qu'il menât de front cette besogne et celle de ses autres travaux.

Il se plaint dans ces termes au commandeur *del Pozzo* de la multiplicité de ses occupations et de l'ennui qu'elles lui donnent : « J'aurais » grand plaisir à m'occuper du sujet que votre seigneurie me propose ; » mais la facilité que ces messieurs ont trouvée en moi est cause que je » ne puis me réserver aucun moment, ni pour moi, ni pour servir qui » que ce soit, étant occupé continuellement à des bagatelles, comme » dessins de frontispices de livres ou projets d'ornements pour des cabi- » nets, des cheminées, des couvertures de livres et autres niaiseries..... » Ils me disent que ces petits travaux *me servent de récréation*, afin de » me payer au moins en paroles; car on ne me tient nul compte de tous » ces emplois aussi fatigants que futiles. »

Il parvint enfin, à travers toutes ces mesquines occupations qui l'épuisaient en détail, à exposer le plan des embellissements qu'il avait projetés pour la galerie du Louvre. Ces plans se trouvaient renverser tout à fait ce qui avait été commencé par l'architecte Lemercier.

Cette dernière circonstance réunit en un seul faisceau tous les ennemis qui s'étaient déclarés contre lui : ce fut un concert de critiques amères, de calomnies et d'injures, qui ne tardèrent pas à refroidir le zèle que M. de Noyers avait mis à le protéger dans les commencements contre les insinuations ou les accusations de ses ennemis. Voici encore une des lettres dans lesquelles le Poussin expose ses plaintes à son ami, M. de Chantelou, dans l'espérance d'en être appuyé auprès du surintendant : « J'eus dernièrement l'honneur de recevoir une lettre de Monseigneur, » laquelle contient ces mots exprès : « Le génie du Poussin veut agir si » librement que je ne veux pas seulement lui indiquer ce que celui du » roi désire du sien..... » Mais, monsieur, je n'ai jamais su ce que le roi » désirait de moi, qui suis son très-humble serviteur, *et je ne crois pas » qu'on lui ait jamais dit à quoi je suis bon......* Je ne saurais bien en- » tendre ce que Monseigneur désire de moi sans grande confusion, d'au- » tant qu'il m'est impossible de travailler en même temps à des fron- » tispices de livres, à une Vierge, au tableau de la Congrégation de Saint- » Louis, à tous les dessins de la galerie, enfin à des tableaux pour les » tapisseries royales; je n'ai qu'une main et une débile tête, et je ne peux » être aidé ni soulagé par personne. Il dit que je pourrai divertir mes » belles idées à faire la susdite Vierge et la Purification de Notre-Dame; » c'est la même chose quand on me dit : « Vous finirez un tel dessin à » vos heures perdues... » Mais s'il faut que j'aie établi un ordre général, » ainsi que le désire Monseigneur (il parle de l'ensemble des travaux de » la galerie), il ne me faut donc point parler d'autres emplois, d'autant, » comme j'ai dit plusieurs fois, que c'est tout ce que je puis faire, et » quand je serai déchargé de cette besogne, les dessins des tapisseries sont » bien suffisants pour me donner à penser, sans que j'y entremêle d'autres » occupations. Vous m'excuserez, monsieur, si je parle si librement; *mon » naturel me contraint de chercher et aimer les choses bien ordonnées, » fuyant la confusion, qui m'est aussi contraire et ennemie, comme est la » lumière des obscures ténèbres.* »

Le Poussin avait fait suivre ces observations sommaires des critiques détaillées de l'ouvrage de Lemercier, telles que la lourdeur de l'ensemble, le défaut de proportion et d'harmonie, en un mot le manque de goût général qui empêchaient que quoi que ce soit, comme ornement ajouté ou comme peinture, pût y faire le moindre effet. La cabale de Vouet et de Lemercier dirigea bientôt ses attaques d'un autre côté ; ils se mirent à critiquer la mesquinerie de son plan, disant que cette prétendue simplicité n'était qu'une honteuse parcimonie et que l'honneur de la nation était compromis par cette maigre distribution d'ornements, de dorures et d'accessoires. Cette critique, qui était au fond leur principal grief, n'était que l'explosion de leurs vues intéressées et l'expression de leur désappointement en voyant leur échapper l'espoir de faire de gros gains sur des dépenses considérables. Poussin se vit encore obligé de répondre à ces honteuses accusations : « Que ceux qui avaient mis la main » à ce qui avait été commencé dans la grande galerie et qui prétendaient « y faire de gros gains étaient autant d'ennemis qui criaient sans cesse « contre lui. Qu'encore qu'il n'ait rien à craindre d'eux, *puisque, par » la grâce de Dieu, il s'est acquis des biens qui ne sont point des biens de » fortune qu'on lui puisse ôter, mais avec lesquels il peut aller partout*, la » douleur néanmoins de se sentir si maltraité, l'ignorance de ses calom- » niateurs... (suit un nouveau détail très-développé du mauvais effet des » travaux commencés par Lemercier et autres)... qu'il répondrait à ceux » qui ne trouvaient pas la galerie assez riche dans son plan, qu'on ne lui » avait pas proposé de faire le plus superbe ouvrage qu'il pût imaginer, » et que, dans ce cas, il ne l'eût pas conseillé, 1° à cause du peu d'ouvriers » qui se trouvent à Paris capables d'y travailler; 2° à cause du temps » qu'il eût fallu y employer ; 3° à cause de l'excessive dépense qui ne lui » semble pas bien employée dans une galerie qui ne peut que servir de » passage et qui pourrait un jour tomber dans un aussi mauvais état qu'il » l'avait trouvée, *la négligence et le trop peu d'amour que ceux de notre » nation ont pour les belles choses étant tels, qu'à peine celles-ci sont-elles » faites qu'on n'en tient plus compte et qu'au contraire on prend souvent « plaisir à les détruire* ; que, ainsi, il croyait avoir très-bien servi le roi » en faisant un ouvrage plus recherché, plus agréable, plus varié en » moins de temps et avec beaucoup moins de dépenses que celui qui avait » été commencé : mais que, si on voulait écouter les différents avis et » nouvelles propositions que ses ennemis pourraient faire tous les jours » et qu'elles agréassent davantage que ce qu'il tâchait de faire nonobstant » les bonnes raisons qu'il en rendait, il céderait volontiers sa place à » d'autres qu'on jugerait plus capables ; qu'au moins il aurait cette joie » *qu'on aurait découvert en France des gens habiles que l'on n'y connais- » sait pas*, par lesquels on pourrait embellir Paris d'excellents ouvrages » qui feraient honneur à notre nation. »

Il s'excuse plus loin sur sa manière de s'énoncer, disant qu'on doit lui pardonner par ce qu'il a vécu avec des personnes qui l'ont su entendre par ses ouvrages, n'étant pas son métier de savoir bien écrire.

Il termine enfin en ajoutant « qu'il sentait bien ce qu'il était capable » de faire sans s'en prévaloir, ni rechercher la faveur, mais pour rendre » toujours témoignage à la vérité, et ne tomber jamais dans la flatterie, » lesquelles sont trop opposées pour se rencontrer ensemble. »

Ces lettres en disent plus que toutes les narrations et que toutes les remarques : voilà le plus grand peintre que notre pays ait produit, qui, méconnu pendant de longues années et applaudi enfin par les étrangers qui, au milieu de leurs florissantes écoles, avaient le droit d'être difficiles ; voilà, dis-je, cet homme qui, appelé enfin sur la réputation de ce mérite, est mis à sa vraie place, celle de directeur et d'arbitre suprême de tout ce qui était du domaine des arts, et en mesure enfin de déployer ses talents sur un théâtre digne de lui. Ne semble-t-il pas que, cette fois, le bon sens de ses compatriotes, d'accord avec la fortune, va lui rendre en empressements et en caresses tout ce qu'une justice tardive lui a fait perdre ; que le roi, comme ses ministres, fiers d'avoir reconquis cette gloire si pure, vont s'efforcer de combler de marques de respect celui qui faisait rejaillir cette gloire sur la France? et voilà ce même homme, mis en peu de temps sur le même niveau que les ignorants, dont apparemment les inventions n'avaient pas paru suffisantes puisqu'on l'avait appelé pour les réformer; le voilà obligé de se justifier d'avoir voulu faire mieux que ces rivaux méprisables, et ni ses protecteurs ni le public ne s'en étonnent ! D'obscurs commis, dont l'histoire n'a conservé les noms que parce qu'elle les trouve joints à celui du Poussin, ignorent ou feignent d'ignorer les honteuses menées de ses ennemis avoués, et accueillent avec le même sang-froid ses justifications et leurs accusations sans pudeur ! Était-il donc impossible qu'en France on laissât faire enfin par un si digne Français, ce qu'on y faisait faire à grands frais par des étrangers depuis un siècle et demi, c'est-à-dire relever ou faire fleurir les arts, élever des écoles, des monuments? Cette singulière prédilection pour ce qui vient du dehors prouverait moins peut-être notre passion pour ce qui est étranger, que l'incertitude de notre goût dans les arts du dessin ; les variations qu'ils subissent continuellement sous nos yeux sont accueillies par le public avec le même empression ; le bon et le médiocre ont la même chance d'arriver au succès et n'exercent pas leur empire plus longtemps.

Une nation n'a de goût que dans les choses où elle réussit naturellement. C'est par suite de cette pente des esprits vers la littérature que la nôtre présente les mérites exquis qui la mettent à la tête de toutes les littératures. On aime par dessus tout, en France, le raisonnement, le discours, en un mot la pensée exprimée par les écrits ou par la parole ; on y rencontre aussi sur cette matière un plus grand nombre de juges délicats. Nous avons ce rapport avec le peuple d'Athènes, où l'on dit que,

jusqu'aux marchandes d'herbes, tout le monde avait l'oreille sensible au beau langage; mais, en revanche, les Phidias et les Appelles ne fleurissent pas aussi spontanément dans ce pays *éloigné du soleil.* Il fallut de temps en temps que des exemples venus d'Italie vinssent réchauffer le goût du public français, et pendant qu'il les accueillait avec faveur, il méconnaissait souvent les talents qui s'élevaient sous ses yeux.

Dans le même temps où ce de Noyers appelait le Poussin, il faisait chercher partout à Rome des peintres et des sculpteurs. Cet entêtement était poussé si loin, que Poussin ne put s'empêcher de lui écrire qu'à l'égard de ces peintres italiens qu'il avait mandés pour aller en France, il *n'y fasse pas aller de moins suffisants que ceux qui y sont.* Quand, quelques années plus tard, le Bernin arrivait presque en triomphe pour construire cette fameuse colonnade, qu'il ne construisit point, et dont Perrault, qui n'était qu'un Français, fit ce que nous voyons, ce même Bernin, chargé de commandes de toutes sortes, et particulièrement de sculptures, s'arrêtait frappé d'admiration devant celles du Puget, demandant très-noblement pourquoi on l'avait fait venir, quand on possédait en France un artiste comme celui-là.

Ces mêmes embellissements que le Poussin laissa dans le Louvre, pendant son séjour éphémère à Paris, n'ont pas même été respectés, comme nous l'avons vu depuis ; et ce n'est pas un accident qui nous en a privés; ils furent détruits par les ordres du comte d'Angivillers pour faire place à d'autres arrangements. Le Poussin semblait prévoir le sort qui lui était réservé, quand il dit dans cette lettre que nous avons citée : *La négligence et le peu d'amour que ceux de notre nation ont pour les belles choses, etc., etc.*

III.

Tous ces dégoûts décidèrent enfin Poussin à abandonner une ingrate position, qu'il n'avait point sollicitée : il demanda, sous différents prétextes, l'autorisation de s'absenter, et ce fut pour ne plus revenir. Au milieu de cette multitude d'occupations peu dignes de lui, et qu'on ne lui laissait pas même accomplir avec le temps et la réflexion qu'il sentait le besoin d'apporter à tout, il souffrait également de ne pouvoir satisfaire aux demandes que plusieurs de ses amis lui faisaient d'ouvrages de sa main et sur des sujets de soin choix. Une fois revenu à Rome, il allait déployer à l'aise, dans des tableaux de moyenne proportion, ses qualités les plus essentielles. C'était l'emploi le plus précieux qu'il pût faire de tout son temps et de toutes ses facultés, et quant au soin de sa fortune, il trouverait dans le prix modique fixé par lui pour chacun de ses ouvrages, prix qu'il ne consentait jamais à voir augmenter, la satisfaction de tous ses besoins.

De ce que son génie l'entraînait plus volontiers à rétrécir le cadre de ses peintures, il ne faudrait pas inférer qu'il eût été impropre à conduire ou à exécuter de grands travaux : même en admettant que ses grands tableaux ne sont pas les plus remarquables qu'il ait produits, la sûreté de son goût lui eût fait approprier sans nul doute le caractère de ses peintures à de vastes emplacements, surtout quand ces emplacements devaient être accompagnés d'une architecture et d'ornements inventés par lui ; il eût affranchi notre pays de cette éternelle et souvent aveugle dévotion à tout ce qui est de l'Italie, et eût créé dans la décoration un goût original. Au lieu de nous traîner sur les traces de cet art italien, dont la décadence était déjà si manifeste, nous eussions vu refleurir un art tout nouveau, aussi fécond que celui que de très-grands artistes français, tels que les Jean Goujon, les Germain Pilon, les Philibert Delorme, avaient inventé un siècle auparavant, en s'inspirant d'une manière indépendante des formes de la renaissance.

La vie du Poussin ne présente pas, à partir de son départ définitif pour l'Italie, des incidents plus variés que ceux qui composaient cette modeste vie au moment où des promesses inconsidérées, suivies de si peu d'effet, l'avaient entraîné loin des objets de sa prédilection. Il allait achever dans la retraite et au sein de l'étude cette carrière dont les commencements avaient été si pénibles. Heureuse la nation dont l'histoire n'est pas intéressante ! Plus heureux l'artiste dont les ouvrages sont les seuls signes qu'il donne qu'il exsite, et que, s'il connaît, comme le commun des hommes, les passions et leurs effets, c'est seulement pour en tracer à sa manière des peintures éloquentes ! Si l'on excepte les commission rebutantes dont le grand Poussin consentait à se laisser charger par ses amis de Paris, à part certaines demandes de copies d'après les tableaux de Rome, ou de marbres antiques pour MM. de Chantelou et quelques autres avec qui il avait conservé des relations, rien ne devait troubler la tranquillité de ce qui lui venait de Paris. Il ne faut pas croire néanmoins, quand nous parlons de ces vulguires détails, que ces messieurs se fissent beaucoup de scrupule de prendre à cet artiste incomparable une grande part de son temps pour leurs demandes de toute espèce. On voit de ces négociations pour des copies confiées à des artistes subalternes, le plus souvent à cause de la parcimonie de ceux qui les commandaient, occuper pendant des années entières les moments du pauvre grand artiste ; on lui demande jusqu'à des gants et de la pommade, qu'il était alors de bon ton de faire venir d'Italie, et il s'enquiert naïvement *de gens experts dans ces matières* pour se conduire dans le choix de ces objets importants. Il faut mentionner aussi le soin scrupuleux qu'il prenait, non pas seulement pour choisir, mais pour confier à des mains sûres et dans des moments favorables ces précieux envois. Les voyages à cette époque ne ressemblaient guère à ce qu'ils sont aujourd'hui, et il fallait souvent attendre des mois entiers pour se mettre en route; il fallait trouver des occasions, choisir les passages les plus opportuns, afin d'éviter les voleurs ou les mauvais chemins ; tel envoi ridicule de cette sorte lui a souvent coûté plus de peines que celui de ses propres tableaux, quoiqu'il fût loin de négliger les précautions qui lui étaient commandées à cet égard, autant par le désir de contenter ses amis qu'à cause de la juste estime qu'il faisait de ses chefs-d'œuvre.

La mort du cardinal de Richelieu, qui arriva peu de temps après le départ du Poussin, et celle de Louis XIII, qui eut lieu environ six mois après, amenèrent des changements dans les personnes qui avaient la direction des bâtiments et des travaux d'embellissement Cette circonstance et l'abandon momentané des projets que l'on avait faits pour le Louvre contribuèrent peut-être à faire oublier l'artiste un peu plus vite. Ces projets furent bien repris sous Mazarin, et l'on fit même quelques tentatives auprès de lui pour l'attirer encore ; mais cette fois il n'eut pas à hésiter, disant toutefois que les dessins qu'il lui serait facile d'envoyer de Rome seraient suffisants pour ce qu'on lui demandait relativement à l'achèvement de la galerie ; mais il refusa nettement d'aller à Paris pour y être employé comme un artiste à la journée, « quand bien même, dit-il, on couvrirait mes ouvrages d'or. » Cette réponse mit fin à toute correspondance ultérieure à cet égard. Louis XIV lui conserva, néanmoins, la pension qui lui avait été assignée par le feu roi.

Il avait retrouvé dans cette Rome où son illustration avait grandi encore avec les années, ses entretiens familiers avec ses amis, ses promenades favorites aux environs, dans lesquelles il ne cessait d'observer et de dessiner pour augmenter encore le trésor de ses connaissances. « Plus je me sens avancer en âge, écrivait-il, plus je suis enflammé du désir de me surpasser et de me rapprocher le plus possible de la perfection. » Il étudiait sans cesse et d'après tout. Il avait coutume de dire : « Les dons » que la nature répand dans ses ouvrages sont épars çà et là : ils brillent » en divers hommes et en divers lieux ; aussi l'enseignement ne se trouve » jamais dans un seul homme : la réunion de tous ces dons doit être le » but de l'étude et le terme de la perfection. »

Ses longues pauses dans les magnifiques villas des environs de Rome ont sans doute beaucoup contribué à déterminer le caractère particulier de ses paysages. Ce mélange d'édifices, d'arbres majestueux, dans lesquels il introduit des sujets intéressants et toujours en harmonie avec ces beaux objets, laisse dans l'esprit une impression de grandeur et en même temps de mélancolie, qui constitue un genre à part dans lequel il n'a eu ni modèles ni rivaux. Qu'y a-t-il de plus frappant que cette voûte sombre d'arbres antiques sous laquelle s'avancent ces deux pauvres esclaves en emportant le corps du vertueux Phocion, tandis que la vue se promène au loin sur les campagnes heureuses qui environnent Athènes, son ingrate patrie ! et ce paysage d'Orphée qui présente si bien et d'une manière peut-être plus touchante ces contrastes éternels de la joie et de la tristesse : le divin chanteur assemble autour de lui les nymphes et les bergers, tout étonnés du charme de sa lyre, tandis qu'Eurydice, sur le devant du tableau, saisie d'un froid mortel par la piqûre d'un serpent, laisse échapper les fleurs de sa corbeille. Le fond du tableau présente le spectacle d'une ville heureuse, où fleurissent les arts : des hommes montés

sur des barques se laissent aller au cours d'un fleuve tranquille ou se baignent dans ses eaux.

Indiquer le nom de ces admirables compositions, c'est rappeler à la mémoire de tout le monde ce charme, cette grandeur, cette simplicité dont elles sont remplies et qui rendent toute description languissante. Il en est ainsi de ces bacchanales, de ces allégories dans lesquelles il excellait et qu'on ne peut comparer qu'à ces mêmes sujets quand ils sont traités par les anciens.

Les Italiens, plus entraînés par le désir de faire briller les mérites de l'exécution, sont peu délicats sur la convenance et sur l'expression. Le Poussin, au contraire, ne fait aucun sacrifice au désir de faire parade de son habileté : il ne pense qu'à satisfaire la raison et l'imagination. On peut dire que, malgré sa partialité pour l'Italie, il est le moins Italien de tous les peintres.

Si le Corrège peint Antiope se reposant sous des arbres touffus, il choisira pour fond un site du pays vénitien, et ne se fera point scrupule d'y joindre des chasseurs ou des paysans. On se démandera ce que fait là cette figure nue. On ne peut, en présence d'un pareil tableau, tout admirable qu'il est, penser qu'a la beauté du faire dans la figure comme dans le paysage, mais nullement à y trouver un intérêt résultant de leur réunion dans ce lieu. Est-il un tableau dont la composition soit aussi bizarre que celle de *la Transfiguration* ? Pendant qu'une scène d'une divine majesté se passe dans la partie supérieure, cette scène n'est regardée par aucun des personnages qui garnissent le devant du tableau et qui en occupent la plus grande partie. Rien n'explique l'action de ces figures de femmes et d'apôtres, non plus que celle de ce démoniaque, auquel il semble qu'ils prêtent plus d'attention qu'au miracle qui s'opère au-dessus de leurs têtes.

On pourrait en dire autant de beaucoup de tableaux des plus grands maîtres, dont on ne peut méconnaître les grandes qualités, mais qu'on regarde pourtant avec une sorte d'indifférence, parce que les parties où devrait se manifester la pensée du peintre sont déparées par des accessoires froids, sans lieu avec les parties intéressantes du tableau. C'est souvent une profusion de figures sans expression, groupées et contrastées sur les devants ou dans les fonds, pour faire valoir les parties capitales : abondance stérile, luxe rempli d'indigence, fantômes parasites, que Reynolds appelle plaisamment *figures à louer*, parce qu'elles s'adaptent indifféremment à tous les sujets.

Le Poussin est vraiment réformateur sur ce point. Quoique on sente dans ses compositions l'abondance de l'imagination la plus heureuse, il est sobre partout, et dans le nombre de ses figures et dans le choix de ses ornements. Il ne tombe point dans les redites et dans les banalités ; comme il ne se faisait jamais aider dans ses tableaux, que tout y était fait de sa main, il ne donnait à chaque objet que le degré d'intérêt que cet objet comportait, et ne se complaisait pas à rendre les détails avec un soin exagéré, ce qui arrive trop fréquemment chez les peintres qui ont beaucoup employé leurs élèves et leur ont confié l'exécution de parties très-importantes.

« Il faut, dit-il, que le dessin tourne toujours au profit de la pensée : » le dessin ni la composition de toutes les parties ne doit point être re- » cherché, ni étudié, ni trop élaboré, mais conforme en tout à la nature » du sujet. »

Il dit encore :

« Il faut qu'un peintre commence par la disposition, puis l'ornement, » la beauté, la grâce, la vivacité, le costume, la vraisemblance et le juge- » ment partout. Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent » enseigner : c'est le rameau d'or de Virgile, que nul ne peut trouver ni » cueillir s'il n'est conduit par le destin. »

Ces principes, fruits de la raison et de l'expérience, étaient déjà les siens à son arrivée à Rome : ils l'ont guidé toute sa vie, et l'on s'explique ainsi qu'il ne se soit pas laissé entraîner à l'imitation des maîtres. Il lui fallait ce *jugement partout*, cette qualité qui fait les plus grands hommes dans la pratique des affaires comme dans tout ce qui est du domaine de l'imagination. Il est probablement le seul des grands artistes qui n'ait pas sacrifié à la tentation de s'approprier quelques-uns des mérites de ces hommes imposants, que nous sommes habitués à considérer comme les lumières de l'art ; peut-être est-il le seul qui n'ait point imité Raphaël. Ce Goliath de la peinture, qui avait été un si rude initiateur pour les artistes de son temps, échappés à peine aux langes de l'art gothique, a fasciné également tous les artistes qui l'ont suivi ; il a apporté sans transition au monde stupéfait, qui admirait encore la veille les figures raides et les tentatives timides de ses devanciers, le style le plus bizarre et le plus grandiose, qui nous étonne encore, même après les exubérances de Rubens, transformé lui-même à cette terrible école. On sait à quel point il s'était emparé de l'imagination de Raphaël, dont il a peut être changé la manière plus que celle de maîtres moins originaux.

Qui peut douter que Poussin, à son arrivée à Rome, n'ait admiré la grandeur et la fierté de ce style singulier ! Peut-être en fut-il effrayé, lui qui craignait, dit-on, d'approcher de Venise, de peur de se laisser aller à la séduction de la couleur. A côté de ces prophètes, de ces sybilles et de tous ces êtres d'une effrayante majesté, qui n'appartiennent à aucun pays et qui semblent à peine être des hommes, il trouvait tout le cortége de ces dieux et de ces héros de la Grèce, qui unissent la grandeur à des conditions plus humaines : il est probable qu'il ne fut profondément touché qu'en présence de ces ouvrages des anciens, dans lesquels il se retrouvait lui-même; dans ces commencements, tout inconnu qu'il était encore et malgré une certaine modestie, il ne put sans doute s'empêcher de se comparer intérieurement aux grands maîtres italiens, et, en présence de leurs plus belles productions, de se savoir gré de ses prédilections, placées sur d'autres objets. Les artistes doués d'un sentiment très-marqué, tout en admirant un bel ouvrage, peuvent le critiquer, non-seulement dans les défauts qui s'y trouvent, mais encore par rapport à la différence que cet ouvrage présente avec leur propre sentiment. Quand le Corrége, en présence d'un tableau de Raphaël, dit le fameux *Anch'io son pittore*, il voulait dire sans doute : Voilà un bel ouvrage, mais j'y aurais mis quelque chose qui n'y est pas.

Imiter les anciens, comme l'a fait Poussin, c'était céder à la pente naturelle de son génie : « Tous les grands hommes, dit le judicieux Vauvenargues, ont eu des modèles ; mais en imitant, ils sont restés originaux, parce qu'ils avaient à peu près le même génie que ceux qu'ils prenaient pour modèles ; de sorte qu'ils cultivaient leur propre caractère sous ces maîtres qu'ils consultaient et qu'ils surpassaient quelquefois ; au lieu que ceux qui n'ont de l'esprit sont toujours de faibles copistes des meilleurs modèles et n'atteignent jamais leur art, preuve incontestable qu'il faut du génie pour imiter... »

Poussin n'a pas imité les bas-reliefs et les statues par le côté matériel, comme on l'a vu faire de nos jours, c'est-à-dire qu'il ne mettait pas un soin scrupuleux au costume, aux usages purement extérieurs. Il n'a pas affecté une prétendue pureté, en cherchant à prendre pour ainsi dire sur le fait la forme d'un pli, d'un meuble, d'une coiffure. Ceci est l'art de l'antiquaire, mais non de l'artiste, qui doit remonter à l'esprit, au sens de ce qu'il s'approprie en l'imitant. C'est l'homme qu'il étudie à travers l'antique, et au lieu de s'applaudir de retrouver le *peplum* ou la *chlamyde*, il le fait de ressusciter en quelque sorte le mâle génie des anciens dans la représentation des formes et des passions humaines. Telle est l'imitation du Poussin.

Celle des modernes, au contraire, celle qui prévaut aujourd'hui dans la peinture et dans l'architecture, est tout entière tournée vers la minutie. De petits détails placés avec une recherche plus pédante qu'exacte se croient des résurrections de l'antique. C'était la prétention capitale du fameux Mengs : sa passion à froid pour tout ce qui était grec ou romain, lui faisait entasser indistinctement tous les détails qu'il tirait des peintures d'Herculanum, des vases et des bas-reliefs ; il avait des autorités pour la moindre guirlande, et néanmoins son style, allemand quoi qu'il en ait, fait sourire de pitié les puristes de nos jours, dont les prétendues réformes ne seront pas jugées plus favorablement avant trente ans d'ici. Mengs, scrupuleux en tout, eût voulu se faire ancien pour être plus assuré encore dans sa poursuite de l'exactitude. Le chevalier d'Azara, son grand admirateur, raconte sérieusement qu'il le trouva un jour dans son atelier, chantant un air *sur le mode lydien*, pour se mettre dans une disposition douce et noble pendant qu'il peignait une Vierge. C'est ainsi et par un scrupule analogue qu'à l'époque où MM. Overbeek et Cornelius renouvelèrent ou crurent renouveler l'art en Allemagne en imitant à la lettre le style des écoles primitives, on vit à Rome, dans leur école, une foule de jeunes Allemands se convertir à la foi catholique par amour pour la peinture, et qui auraient subi le martyre pour se rapprocher



CHAPELLE DU SAINT-SANG A BRUGES.

davantage de l'idéal chrétien. Beaucoup d'entre eux adoptèrent le costume du XIVe siècle, se croyant ainsi plus près de la naïveté gothique.

On peut adresser au Poussin un reproche plus sérieux que celui d'avoir donné les costumes de la colonne Trajane à ses Grecs, ou d'avoir introduit des temples romains en Égypte, au temps des Pharaons : c'est d'avoir fait un abandon systématique de la couleur, si effectivement cet abandon a été aussi prémédité qu'on le dit. Comment, en effet, se priver délibérément de l'un des plus grands charmes de la peinture et qui peut tant ajouter à l'impression ! On veut expliquer ce parti pris par sa passion pour la sculpture : j'aime mieux croire qu'il a subi, sans s'en douter, l'influence des peintres qu'il a trouvés à Rome, chez lesquels les traditions de la couleur étaient oubliées ; il s'est fait une habitude au milieu d'eux de ces ombres noires ou tranchées qu'ils affectionnaient, et cette remarque paraîtra naturelle, si l'on considère que Rubens lui-même adopta, dans presque tous les ouvrages qu'il fit en Italie, quelque chose de cet aspect enfumé qui contraste si fort avec son éclat ordinaire. Beaucoup de tableaux de la première manière du Poussin offrent une grande vivacité de coloris, qui paraîtrait plus forte encore sans l'habitude qu'il avait de peindre sur des fonds rouges ou obscurs qui ont, à la longue, terni ses teintes. Il avait fait, dans ses commencements, beaucoup de copies d'après le Titien, ce qui n'indiquerait pas une si grande aversion de la couleur.

Que s'il n'a réellement considéré la couleur que comme une qualité accessoire, ou seulement comme un vain plaisir pour les yeux, même s'il a pu croire qu'il nuirait à la simplicité de ses compositions en y ajoutant par la couleur un ornement superflu, comment n'a-t-il pas vu que si une couleur éclatante et prétentieuse distrait de l'importance des autres parties, une couleur fausse et dure présente le même inconvénient, et qu'elle trouble la sensation au lieu de la renforcer, comme sait le faire le coloriste?

Dira-t-on que ses tableaux peuvent, à la rigueur, se passer d'un accompagnement si nécessaire et qu'il faut pardonner à l'auteur de ces nobles et sérieuses inventions de ne les avoir ornées que jusqu'où il lui a plu ?

En raisonnant ainsi on trouverait que Poussin était injuste qnand il reprochait à Raphaël de manquer de science. Quand il disait, dans une boutade sans doute, que Raphaël était un dieu en comparaison des modernes, mais qu'il n'était qu'un âne en comparaison de l'antique, il ne pensait qu'à comparer le dessin, les connaissances anatomiques de l'un et de l'autre, et il avait beau jeu à prouver que Raphaël était ignorant à côté des anciens. A ce compte-là il aurait pu dire, avec la même raison, que Raphaël n'en savait pas autant que lui Poussin ; mais dans une autre disposition, en présence des miracles de grâce, de naïveté unies ensemble, de science et d'instinct de composition poussés à un point où personne ne l'a égalé, Raphaël lui eût paru ce qu'il est en effet, supérieur même aux anciens dans plusieurs parties de son art, et particulièrement dans celles qui ont été refusées au Poussin.

Si même on comparait l'exécution de Raphaël à celle des Titien, des Corrége et des peintres flamands, on pourrait également trouver qu'elle devient secondaire ; il faut ajouter qu'elle eût pu l'être beaucoup davantage sans distraire notablement des mérites qui mettent Raphaël, non pas seulement au premier rang, mais au-dessus de tous les artistes anciens et modernes, dans les parties où il a excellé. On oserait presque affirmer que ses qualités seraient presque amoindries par une plus grande recherche de la science anatomique ou par une plus grande habileté dans l'effet.

Le Poussin a trouvé incontestablement la beauté : mais elle n'a pas, dans ses tableaux, cet attrait irrésistible qui nous charme dans ceux de Raphaël. Les figures des divinités qu'il emprunte à la fable, celles de ses saintes et de ses madones ont beaucoup de noblesse, mais elles la doivent surtout à une certaine correction un peu monotone et un peu froide. Il ne peint ni la modeste rougeur des vierges ni la pâleur extatique des saints et des martyrs ; il n'a pas cette onction pénétrante des vierges de Murillo, non plus que la douce langueur et la tendre complexion de celles du Corrége. Il ne sait pas, comme ces deux maîtres, les noyer dans des auréoles resplendissantes, les montrer tout éperdues au milieu de ces gloires et de ces légions d'archanges à travers lesquelles leurs yeux semblent s'élever jusqu'à Dieu.

Mais en revanche, quelle supériorité dans les sujets qu'il emprunte à l'histoire ! Quelle hauteur, quelle vigueur dans ces mâles Romains, qui sont vraiment des hommes! Qu'on est loin de ces héros de théâtre qui semblent n'avoir que l'habit ! Quels Grecs que ces Phocion, ces Eudamidas, ces Achille ! Quel Romain que ce Coriolan vaincu par les prières de sa mère, au milieu de son camp ! Poussin, lui seul, pouvait inventer ces deux guerriers qui, debout derrière le général irrésolu, attendent, dans une attitude inquiète, pour savoir quel sera l'effet des prières de Véturie et des dames romaines ; lui seul pouvait peindre cet homme outragé, avec cette épée à moitié tirée du fourreau, sentant ses mains fléchir avec sa colère, au moment où cette mère, en habits de deuil, embrasse ses genoux et lui montre la fortune de Rome renversée ; cet être idéal auquel le peintre a donné un corps dans son tableau, et sur lequel le banni a les yeux attachés. Il semble, comme le grand Corneille, avec lequel il a plus d'un point de ressemblance, qu'il choisisse de préférence ses sujets dans ses temps qui comportent la peinture des grandes actions et des grands sentiments. On est tenté de le confondre avec ces hommes de Plutarque qu'il faisait revivre dans ses peintures; il semble que son âme, dédaigneuse des objets bas et vulgaires, ne se trouve à l'aise que dans une sphère héroïque. Le misérable Scarron lui avait envoyé, sans le prévenir, son *Typhon burlesque*. Voici comment il reconnaît cette attention, dans une lettre à M. de Chantelou : « J'ai reçu du maître de la » poste de France un livre ridicule des facéties de M. Scarron, sans lettre » et sans savoir qui me l'envoie. J'ai parcouru ce livre une seule fois, » et c'est pour toujours. Vous trouverez bon que je ne vous exprime pas » tout le dégoût que j'ai pour de pareils ouvrages. »

Il écrit une autre fois, et sur le même sujet ;

« La lettre que je viens de recevoir de M. Scarron me met en une » nouvelle peine : je voudrais bien que l'envie qui lui est venue lui fût » passée (celle d'avoir un tableau de sa main), et qu'il ne goûtât pas plus » ma peinture que je ne goûte son burlesque. Je suis marri de la peine » qu'il a prise de m'envoyer son ouvrage ; mais ce qui me fâche davan- » tage, c'est qu'il me menace d'un sien Virgile travesti et d'une épître » qu'il m'a destinée dans le premier livre qu'il imprimera. Il prétend me » faire rire d'aussi bon cœur qu'il rit lui-même, tout estropié qu'il est ; » *mais, au contraire, je suis prêt à pleurer quand je pense qu'un nouvel* » *Erostrate se trouve dans notre pays.* »

Voici encore, dans un autre ordre d'idées, un échantillon du style de cet homme qui s'excusait de ne point savoir écrire, *faisant*, disait-il, *profession des choses muettes*. Il écrit de Rome à ce Chantelou qui avait toujours été pour lui un ami dévoué, afin de le consoler d'un malheur récent :

« Je souhaiterais, s'il était possible, que ces sept sacrements (il venait » de lui envoyer le dernier de ces tableaux) fussent convertis en sept » autres histoires, où fussent vivement représentés les étranges tours que » la fortune a jamais joués aux hommes et particulièrement à ceux qui se » sont moqués de ses efforts. Ces exemples, qui ne seraient pas choisis à » l'aventure, et de pure imagination, pourraient servir à rappeler » l'homme à la considération de la vertu et de la sagesse qu'il doit ac- » quérir pour demeurer ferme et immobile contre les efforts de cette » folle aveugle. Il n'y a que l'extrême sagesse ou l'extrême stupidité qui » soient à l'abri de ses atteintes, l'une étant au delà et l'autre au deçà ; » tandis que ceux qui sont de la trempe moyenne y sont sans cesse » exposés. Je suis assuré que les rigueurs dont elle use envers vous, vous » toucheraient plus vivement si vous n'étiez désormais hors d'apprentis- » sage, et si une triste expérience ne vous avait préparé à voir sans beau- » coup d'étonnement la perte de vos amis. Ceux qui n'ont fait que mé- » diter sur les malheurs de la vie, lorsqu'ils sont assaillis de quelques » disgrâces, qu'ils en sont touchés au vif, trouvent bien que l'expérience » est autre que l'imagination. Mais vous, monsieur, qui avez supporté » avec constance la perte de la chose la plus chère que vous eussiez, votre » fermeté pourrait-elle être renversée par le coup qui vous frappe main- » tenant et qui est bien moins violent que le précédent? Vous devez sou- » tenir ce choc quel qu'il soit, et faire rejaillir au dehors les atteintes du » malheur, quoique je voie dans votre lettre je ne sçais quoi de mol ; j'es- » père que vous saurez bientôt vous remettre dans votre ferme et con- » stante assiette. »

Ce grand esprit eut besoin, vers la fin de sa vie, de s'armer pour son compte de cette philosophie qu'il présente en si beaux termes comme

e seul appui que le sort puisse laisser à l'homme contre tous les maux, et particulièrement contre ceux de la vieillesse. A l'affaiblissement naturel de l'âge étaient venues se joindre des indispositions graves, qui, à la vérité, ne portaient pas atteinte à la fermeté de son intelligence, mais qui lui rendaient plus pénible l'exécution de ses tableaux. « Si la main me vou- » lait obéir, dit-il, je pourrais, je crois, la conduire mieux que jamais ; » mais je n'ai que trop l'occasion de dire ce que Thémistocle disait, en » soupirant, sur la fin de sa vie, que l'homme décline et s'en va quand il » est prêt à bien faire. Je ne perds pas courage pour cela, car, tant que » la tête se portera bien, quoique la servante soit débile, il faudra que » celle-ci observe les meilleures et plus excellentes pratiques de l'art, qui » sont du domaine de l'autre. »

La mort de sa femme, arrivée un an environ avant la sienne, vint lui porter le coup le plus sensible au moment où, abattu tout à fait par ses maux et ayant quitté absolument le pinceau, par suite de l'affaiblissement de ses yeux et de sa main, il avait besoin plus que jamais de soins d'une tendre affection. Dans cette situation, il écrivit à M. de Chantelou pour lui recommander de vouloir bien veiller à l'exécution de ses dernières dispositions, particulièrement de celles qu'il avait faites en faveur de ses pauvres parents des Andelys. Il ne fit plus que languir à partir de ce moment, et à l'exception d'une lettre adressée à M. de Chambray, frère de son ami, dans laquelle il prend la peine de lui tracer quelques mots de théorie sur la peinture, il ne paraît pas qu'il ait écrit davantage, ni qu'il soit sorti de l'accablement dans lequel le plongeaient ses maux et son isolement. Ce peu de principes, tracé de sa main tremblante et du bord du tombeau, font regretter qu'il n'ait pas de ce même style, digne des anciens, laissé des notions plus étendues sur cet art qu'il avait illustré. Une attaque de paralysie était venue encore compliquer ses autres souffrances : il lui fallait plusieurs jours pour écrire un lettre très-courte. Le chagrin de la perte qu'il avait faite contribua sans nul doute à précipiter sa fin. Cet événement fut un deuil public dans Rome, qui le considérait comme une de ses gloires, et qui s'était accoutumée à le compter au nombre de ses grands hommes. Il était mort le 19 novembre 1665.

Les derniers tableaux du Poussin se ressentent de ce tremblement de la main dont il se plaint plusieurs fois dans ses dernières lettres : on le remarque surtout dans ses quatre compositions des Saisons qui sont au Louvre et dont l'une, représentant l'*Hiver*, est le fameux *Déluge*, l'une de ses plus belles conceptions. A une époque même où il n'était pas encore arrivé à éprouver dans la pratique les difficultés que l'âge amena plus tard chez lui, on remarque dans ses figures une proportion un peu trop diminuée, elles paraissent généralement courtes : ce défaut est sensible, entre autres tableaux, dans celui de *la Femme adultère*. Mais dans ceux-ci, comme dans les derniers qui sont sortis de sa main, on trouve la même force d'invention et la même intelligence dans la composition de toutes les parties.

On nous saura sans doute gré de citer, à la suite de ces faibles aperçus et sur le même sujet, quelques jugements d'un grand artiste étranger qui, bien que présentant dans ses ouvrages une manière entièrement opposée à celle du Poussin, ne l'a pas apprécié avec moins de justesse et d'admiration. Reynolds a longuement parlé du Poussin : nous choisirons seulement quelques-unes de ses appréciations les plus caractéristiques.

« Aucun tableau moderne, dit-il, ne ressemble autant aux peintures des anciens que ceux du Poussin. Ses meilleurs ouvrages ont beaucoup de sécheresse, et bien que l'on ne puisse recommander l'imitation de ce défaut, il semble parfaitement s'accorder avec l'antique simplicité qui distingue son style. Il a tant étudié les anciens qu'il a pris l'habitude de penser d'après eux, et il semble avoir la connaissance des actions et des gestes dont ils se seraient servis dans les diverses circonstances de la vie.

« Le Poussin, dans les derniers temps de sa vie, changea sa manière sèche contre une plus moelleuse et plus riche, où l'on remarque une plus grande liaison entre les figures et le terrain, comme on le voit dans les *sept Sacrements* de la collection du duc d'Orléans; mais les tableaux qu'il a peints dans cette seconde manière ne peuvent se comparer à la plupart de ceux qu'il a composés dans sa manière dure.

« Ses sujets favoris sont tirés de la fable, et jamais peintre n'a réuni plus de qualités pour représenter de tels sujets, non-seulement parce qu'il était très-versé dans la connaissance des ces cérémonies, mœurs et costumes des anciens, mais parce qu'il avait aussi une profonde connaissance des caractères attribués a ces personnages allégoriques par ceux qui les ont imaginés.

« Bien que Rubens ait fait preuve de beaucoup d'imagination dans ses Silènes, ses Faunes et ses Satyres, cependant ils ne forment pas une classe ausi distincte que ceux des anciens et du Poussin. Dans de tels sujets, l'esprit retourne vers l'antiquité et il ne faut rien introduire qui puisse nous tirer de notre illusion. Lorsqu'on représente des sujets antiques, il ne doit rien se trouver dans le tableau qui nous ramène aux temps modernes.

« Si le Poussin, à l'imitation des anciens, nous montre Apollon sortant de l'Océan dans son char, pour représenter le soleil levant ; s'il personnifie les rivières et les lacs, nous n'en sommes pas choqués et cela nous paraît conforme au reste du tableau : mais si ses figures avaient quelque chose de moderne, si elles ressemblaient à celles qui nous entourent, si ses draperies avaient du rapport avec les draps et les étoffes de nos manufactures, si son paysage avait l'apparence d'une vue moderne, combien ne nous semblerait-il pas ridicule de voir paraître Appolon à la place du soleil, et un vieillard ou une nymphe avec une urne au milieu d'une rivière ou d'un lac... »

Et dans un autre endroit, après avoir parlé de Rubens, il ajoute : « On peut opposer à cette manière éclatante, négligée, abandonnée et sans précision, la manière simple, soignée, pure et correcte du Poussin, et on aura un parfait contraste. Cependant ces deux caractères, bien qu'opposés, avaient un rapport : c'est que tous deux conservent un accord parfait dans les diverses parties de leurs genres respectifs, tellement qu'on peut douter si on ne détruirait pas l'effet qu'elles produisent en corrigeant leurs défauts. »

Eugène DELACROIX.

DE LA PEINTURE SUR ÉMAIL

et de Mme Pauline Laurent.

Voilà, la peinture sur émail, un art charmant, dont tous les peuples, dont toutes les époques, ont fait un cas extrême, et qui sommeillerait pourtant de nos jours, après avoir tant brillé aux derniers siècles, si une femme d'un très-grand talent, Mme Pauline Laurent, ne le maintenait presque à elle seule en honneur, soit à la manufacture impériale de Sèvres, dont elle est un des pinceaux les plus précieux, soit par ses travaux particuliers. Ceux-ci, malheureusement, ne peuvent pas être en nombre assez grand (tant cet art est long et difficile!) pour contenter même ce petit nombre d'amateurs sérieux qui font de la peinture sur émail tout le cas qu'il faut. Les lecteurs les moins familiers avec ces matières élégantes et choisies, comprendront surabondamment, s'ils veulent prendre la peine de lire les rapides explications que nous allons donner sur ces difficultés, ce bel art, dans lequel Petitot a précédé l'éminente artiste sur laquelle nous aurons à revenir, comme personnification presque unique de la peinture sur émail de notre époque.

L'émail est, on le sait, un verre coloré par des oxides métalliques, et rendu opaque par l'introduction d'une certaine quantité d'oxide d'étain dans la mâsse. Si nous poursuivions la composition chimique de cette substance, nous aurions à expliquer comment on y mêle certains sels fixes et fusibles, et comment celui qui sert de base à tous les autres émaux est obtenu par la calcination du plomb et de l'étain. Pour réduire ces métaux à l'oxide, on les fond ensemble, lorsqu'ils arrivent au rouge, on retire l'oxide à mesure qu'il se forme, et quand il est refroidi, on le

broie à l'eau. Cet oxide prend alors le nom de *castine* et on le mêle avec du sable, du sel marin, de la potasse ou de la soude. Ce mélange, placé dans un creuset à un feu doux, produit alors une vitrification qui, sous le nom de *fritte*, sert dès lors de radical à tous les émaux. On n'émaille bien que sur l'or ou le cuivre rouge.

Les anciens ont débuté par appliquer la couche d'émail sur des objets en terre, en talc ou en stéachiste. Les Égyptiens se bornèrent à des revêtements monochromes. Les Grecs commencèrent à entrer dans la voie des dessins, et prirent les métaux pour base, pour *excipient*.

Ce ne fut pourtant qu'au quatorzième siècle qu'on commença à peindre véritablement des sujets à l'aide de couleurs vitrifiables. Ces couleurs s'identifiaient à la masse par l'action du feu, et le procédé n'a pas changé, si les mains qui le pratiquent ont un talent plus consommé. Nous ne suivrons pas, bien entendu, de peuple en peuple et de siècle en siècle, les progrès d'un art auquel la chimie n'a plus rien à ajouter, et qui ne demande plus ses perfectibilités qu'à l'artiste. Le meilleur cours d'histoire spécial serait une visite au Musée du Louvre, si riche en pièces et plaques où l'art de l'émailleur s'est produit en chefs-d'œuvre souvent admirables. L'époque de la renaissance s'y signale particulièrement par des travaux qui mériteraient la célébrité à leurs auteurs, dont quelques-uns seulement sont connus, comme Lucas Della Robbia et Bernard de Palissy, tandis que les noms de Léonard, des Courtois (Pierre, Jean et Suzanne), de Jehan Limousin, de Rexmann, des Laudin, des Nouailhiers, etc., sont presque inconnus de ceux qui admirent leurs belles œuvres.

Mais jusque-là, l'art des émailleurs s'appliquait plus particulièrement à l'ornementation des vases, des coupes, des carrelures, des bijoux, qu'à la peinture proprement dite. Les plus belles peintures qui soient sous nos yeux, peut-être, des temps antérieurs les plus brillants de Limoges, sont celles de Jean Courtois, sur les trois coupes qui datent de 1556, et qui représentent le triomphe de Diane et de Neptune, coloriés sur des fonds en grisailles. En 1630 arriva Petitot, un Gènevois, qui devait pousser si loin l'art de la miniature, que les rois d'Angleterre Charles Ier et Charles II, puis enfin Louis XIV en firent leur peintre de famille. S'associant un de ses élèves nommé Hordier, Petitot entreprit de vulgariser la peinture de portrait sur émail, et il y réussit en faisant sa gloire. Le Musée du Louvre possède de lui une quarantaine de portraits des personnages les plus célèbres du siècle qu'on a surnommé le grand siècle, non pas à cause des grands événements qu'il a vus s'accomplir, mais bien plutôt en raison du nombre d'hommes de génie qu'il a vus naître dans toutes les branches des connaissances humaines.

Petitot, dont le nom domine tout l'art du portrait en émail, s'adonna aussi (et dans cette voie Mme Pauline Laurent le suit encore) à la copie des chefs-d'œuvre de la peinture à l'huile, chefs-d'œuvre destinés à périr un jour en raison des éléments qui les constituent, tandis que nous voyons encore aussi vifs, aussi frais, aussi limpides et éclatants qu'à l'époque où ils furent coulés, les émaux égyptiens, grecs, phéniciens, étrusques. Petitot exécuta ainsi plusieurs tableaux de Mignard et de Lebrun, les gloires d'alors, et on cite avec raison sa réduction de la *famille de Darius*. Mais le chef-d'œuvre de Petitot est resté cet admirable portrait de la duchesse de Southampton que possède aujourd'hui la famille du duc de Devonshire, lequel au mérite exquis de l'art, ajoute la merveilleuse réussite chimique et calorique, cet émail étant l'un des plus grands qui soient, et sans défauts.

Franc Gènevois, Petitot était un calviniste zélé ; aussi, résista-t-il aux efforts que fit Bossuet, qui lui avait servi de modèle, pour le convertir. Il dut s'enfuir de France à la révocation de l'édit de Nantes, après un cruel emprisonnement au For-l'Évêque. Dès lors sa carrière d'art fut à peu près perdue. Il résista aux sollicitations qui lui furent faites dans sa patrie, de diriger une école de travaux sur émail, dégoûté qu'il était des choses pratiques par le martyr de sa foi, et pensant peut-être que pour le peintre ordinaire des Rois de France et d'Angleterre, diriger une école, une entreprise d'art industriel, c'était déroger. Petitot mourut peu de temps après, en 1691. Il laissa une École française, dont les principaux membres sont Toutin, Chéron, Boit, Chatillon, Guerrier, Ferraud et surtout Touton, dont le Louvre possède de très-beaux travaux. Et comme tout s'enchaîne invisiblement et irrésistiblement dans la double nature physique et morale, il arriva qu'avec le grand siècle, comme on dit, périt le grand artiste, et on pourrait ajouter aussi que périt l'art même destiné à perpétuer solidement, à travers l'espace des temps et des lieux, les images des hommes faits pour une sorte d'immortalité !

En effet, avec Louis XV, avec d'autres événements et d'autres mœurs, c'est un autre genre de peinture qui se lève, nous n'osons dire qui s'élève ! Aux émaux éternels succèdent les pastels fragiles, les gouaches éphémères. A cette société légère il fallait cet art passager : l'émail reflétait mal ces figures peu soucieuses de l'avenir, et toutes voluptueusement occupées du présent ! Bouquet, Léotard, Durand, Bouton, Pasquier et Louise Kugler (Suédoise) eurent grand'peine à maintenir les traditions et les procédés de leur art trop lent, trop minutieux pour les gens volages, dissolus, dont les images galantes roulaient, comme un emblème la poussière colorée des ailes du papillon. Latour peignait et Mme de Pompadour posait !

Sous l'Empire, l'émail fut momentanément remis en honneur. C'était d'ailleurs, comme une sorte d'évocation grecque et romaine qui allait bien à une période ou David, Gros et Girodet ne s'inspiraient que des Troyens et des Césars ; Isabey père, le grand portraitiste-miniaturiste d'alors, essaya lui-même de ces procédés chimiques, à la vérité sans trop y réussir. Mais deux artistes bien connus aujourd'hui, Augustin et Counis, semblèrent reprendre la tradition languissante de Petitot. Augustin fit deux superbes portraits d'après Joséphine et Denon ; Counis, peignit d'une façon remarquable toute la famille impériale ; il fit aussi quelques belles copies, entre autres celle de la *Galathée* de Girodet.

Aujourd'hui, une sorte de retour semble s'opérer vers la peinture vitrifiée que Genève, la patrie de Petitot, exerce en grand, au moyen d'ateliers, de fabriques qui inondent l'Europe, et aussi l'Amérique, de produits médiocres. L'horlogerie et la bijouterie font une consommation considérable de ces objets. Bref, tout indigne qu'elle soit du titre d'art, cette industrie enrichit les Gènevois ; nos horlogers, nos bijoutiers y multiplient les commandes, tandis

que Paris, berceau fameux de cet art exquis, fait à peine vivre les quelques artistes qui s'y consacrent avec la foi et l'espérance!

A Sèvres, sous l'administration de l'illustre Brongniart, on s'occupa surtout de peinture sur porcelaine, et l'émail fut l'exception. Il n'en faut pas moins citer les excellents artistes qui, dans l'un comme dans l'autre de ces genres assez voisins, ont montré des talents dont on eût peut-être pu tirer un parti plus profitable, plus glorieux pour notre époque artistique. Ainsi par exemple, les quatre évangélistes de M. Jalabert copiés sur émail par MM. Appoil et Bonnet, sont des morceaux fort estimables; MM. Schilz père et fils, le premier peintre de fleurs (décoré en 1850) le second peintre de figures; M. Fragonard; M. Hamon, si distingué par ses compositions, sont des artistes d'un mérite bien supérieur au retentissement de leurs noms, tant il semble que le genre auquel ils se vouent soit à part des préoccupations du dilettantisme spécial, et comme si leur titre d'attachés à une manufacture, les parquait absolument dans le commerce et le métier.

Il faut aussi, à ce titre et à ce propos, citer M. Paer qui a peint tant de jolis médaillons en bas-reliefs; rappeler Madame Jacotot, Madame Ducluzeau et M. Duchesne, auquel on doit les très-beaux portraits de la Reine Marie-Amélie, de Mme Adelaïde, de la Reine d'Angleterre, et qui reçut la décoration pour son superbe émail de Louis XVIII. Mais aujourd'hui M. Duchesne a 84 ans, et Madame Jacotot est septuagénaire!

M. Klagmann qui modèle tant de délicieuses statuettes pour les pièces de porcelaine, et M. Dieterle directeur de la peinture, ornemaniste de premier ordre, doivent à de nombreux travaux exécutés hors de service, une réputation qui en a franchi les portes.

Depuis, les œuvres devenues rares de Duchesne, de Mme Jacotot et de Mme Ducluzeau, on a remarqué, aux expositions de peinture, vers 1858 et 1859 les portraits de M. Kanz; mais c'est sur les émaux de Mme Pauline Laurent que les connaisseurs, les artistes, les critiques, ont le plus vivement porté leur attention. D'abord vouée à la peinture sur porcelaine, Mme Pauline Laurent se mit, il y a cinq à six ans, à employer les couleurs vitrifiables, et le grand talent qu'elle avait déjà. Infatigable dans l'étude et la perfectibilité de son bel art, elle n'a pas tardé à lui donner sous son pinceau délicat, harmonieux, plein de ressources, un rayonnement incontesté. C'est donc sur elle que reposent en très-grande partie les espérances que les amateurs conçoivent sur la résurrection de l'émail.

Aujourd'hui, sous M. Regnault, un savant de premier ordre, comme Brongniart auquel il a succédé, cet art français par excellence, malgré le commerce suisse, cette *peinture-bijou*, si l'on peut dire, reprendrait aisément le rang dont elle est digne, et ouvrirait aux intérêts même des débouchés considérables. Je sais bien qu'à Sèvres il existe dans les jalousies, des rivalités aveugles, les prétentions immotivées, des obstacles regrettables, bien des intrigues enfin, mais qu'une volonté supérieure et pénétrée de l'utilité et la gloire du but, pourrait vaincre aisément. On dit M. Regnault animé de ce désir, et il lui suffirait presque pour le réaliser fructueusement de mettre chacun bien à sa place, la justice et l'art y gagneraient à la fois. Donc, depuis quelques années, la première place dans la peinture sur émail a été incontestablement conquise par Mme Pauline Laurent, et sous le dernier règne ses pinceaux semblaient destinés à jouer le rôle qui fut celui de Petitot sous Louis XIV. L'attention se porta d'une façon qui eut ses retentissements dans la critique sérieuse sur Mme Pauline Laurent, à propos de l'exposition de 1846. Elle exposait un magnifique portrait de la duchesse de Nemours devant lequel la foule s'amassa. Elle obtint la première médaille d'or et la direction générale des Musées acheta ce beau travail, pour lui donner place au Luxembourg, parmi les chefs-d'œuvre des peintres vivants, en attendant l'époque où il pourrait figurer dans les galeries du Louvre, à côté des trésors que nous ont légués les belles époques de l'émail.

M. le comte de Montalivet, si attentif à encourager, récompenser tous les talents dont les travaux profitaient à la gloire nationale, s'entendit avec M. Brongniart pour que Mme Pauline Laurent peignît toute la famille royale; c'était une suite de plus de trente portraits. L'artiste se mit à l'œuvre, et la révolution de Février jeta brusquement tous ses modèles dans l'exil, qu'à peine elle avait terminé la Reine et Madame Adélaïde!

M. Ingres très-épris de ce beau talent, voulut consoler l'artiste, en lui offrant un modèle à reproduire, ce fut sa fameuse Vénus naissant des eaux. Mme Pauline Laurent l'exécuta avec un succès qui a retenti au Salon, et qui fit dire à l'illustre maître : Je voudrais signer cet émail! M. de Reizet est devenu le propriétaire de ce chef-d'œuvre. A Londres, lors de la grande Exposition de l'industrie et des arts, Mme Pauline Laurent obtint un succès qu'ont exceptionnellement témoigné le *Morning-Post* et le *Times* par des articles qui posaient l'artiste française comme la première qui fût dans son art. Le jury fut de cette opinion, il décerna à Mme Pauline Laurent la grande médaille. Elle avait exposé la *Belle jardinière* de Raphaël, et la *Vierge au voile*, et je crois un portrait de la duchesse de Sutherland d'après Winterhalter, que l'artiste a, depuis, expédié à Dublin, avec une grande copie des *Moissonneurs* de Léopold Robert.

On a parlé des travaux de Mme Pauline Laurent à l'Empereur; il a voulu les voir. Il s'en est montré assez impressionné pour desirer sur-le-champ le portrait de l'Impératrice et le sien. Pour le premier, Mme Pauline Laurent copiera M. Winterhalter, le peintre favori des d'Orléans, enrichi, honoré, comblé par eux. J'ignore si M. Winterhalter doit aussi peindre l'Empereur, l'Impératrice terminée, et offrir ainsi à Mme Pauline Laurent un second modèle qu'on n'a point voulu demander à l'insuffisante image exposée au dernier Salon.

Il est certain qu'avec cet art et cette artiste, de belles choses pourraient être entreprises. Les fabriques genevoises pourraient aisément et fructueusement être suppléées par un établissement français auquel l'État devrait tout encouragement et toute sympathie. Déjà Mme Pauline Laurent avait conçu le projet de fonder une école, et sous son habile et active direction, il n'est pas douteux qu'en peu de temps bon nombre de jeunes artistes quittant d'autres branches de l'art du pinceau pour l'émail, ne fussent à même de satisfaire aux premiers besoins du commerce contraint de se fournir à l'étranger. D'ailleurs nous voici quelque peu revenus à ce qu'on peut appeler l'*ère des tabatières*.

A l'imitation de son oncle qui en a distribué à toute l'Europe diplomatique, l'Empereur a réorganisé le trésor de la cassette. Or, il faut des portraits pour ces boîtes les plus belles, et sous le premier empire l'émail l'emportait de beaucoup sur la miniature pour cette application de luxe. En effet, ces deux formes de l'art ne se comparent pas. La miniature sur ivoire n'a ni solidité ni éclat, ses couleurs pâlissent, se dénaturent avec le temps ; le moindre accident, le chaud, le froid, une atmosphère inégale compromettent la feuille d'ivoire, la contournent, la fendillent. Le travail qu'elle porte court les plus grands risques au soleil, à l'humidité. La miniature, enfin, exige un verre, ce verre se brise, égratigne le portrait, le détruit. L'émail n'a aucun de ces inconvénients. Il ne craint rien des influences atmosphériques, ni l'excès de la chaleur même, car il est le produit d'une vitrification obtenue par une cuisson à blanc ; ni l'humidité, puisque le meilleur moyen de le nettoyer est de le plonger dans l'eau, comme une porcelaine, un verre. Les musées possèdent des émaux qui ont quatre siècles!

Si la mode revenait véritablement, comme tout semble l'indiquer, à cet art durable et charmant, la bijouterie y trouverait un double intérêt, car elle s'enrichirait par le choix intelligent des sujets appelés à ajouter aux richesses des métaux, des ciselures, des pierreries, de la forme. Un bracelet pourrait à défaut d'un portrait, offrir quelque belle réduction d'œuvre célèbre. La montre au lieu d'un émail uni, d'insignifiants ornements, porterait un sujet plein de goût, un souvenir exempt de banalité. Nous faisons donc tous les vœux possibles pour voir la fabrication commerciale où s'alimentent nos bijoutiers et nos horlogers, remplacée par une institution nationale qu'il est tout facile de créer, et dont la délicatesse, le goût, la distinction mériterait le gracieux patronage d'une souveraine.

Les derniers travaux de Mme Pauline Laurent sont :

Le portrait de l'Impératrice, d'après Ed. Dubuffe.

Le portrait de la princesse Mathilde Demidoff, d'après Giraud. Il appartient à l'Empereur.

Le portrait de M. de Persigny, ministre de l'intérieur, d'après Mme O'Connell.

Le portrait de Mlle Rachel, d'après la même.

Le portrait de la duchesse de Sutherland, d'après Winterhalter.

Elle s'occupe aussi en ce moment de reproduire *la grande Sainte Famille* de Raphaël. Ce dernier travail est pour la manufacture impériale de Sèvres, dont Mme Pauline Laurent est pensionnaire.

J. L.

LE PORTRAIT DE M. DE KEYSER.

On voit depuis quelques jours exposé dans le grand salon carré du *Musée d'Anvers* le portrait que M. De Keyser a fait de S. A. R. Mme la duchesse de Brabant.

Tous les griffonnages au crayon que nous avons vus jusqu'ici de cette charmante princesse sont loin de nous donner une idée réelle de ce qu'elle est en effet. Là, au moins, nous la retrouvons telle que nous l'avons vue ; femme remplie de grâce et de distinction, tournure élégante, formes arrondies, bras et mains potelés, incarnat rose et frais, aspect plein de grandeur et de majesté.

Le talent de Monsieur de Keyser est un de ceux qui se prêtent le mieux à ces exigeances de cour; l'artiste comprend parfaitement ce que doivent être ces portraits officiels. Celui-ci est assurément un des mieux composés et des mieux réussis que nous ayons vus de ce peintre distingué. Les épaules, les bras, les mains, sont délicieusement traités et les accessoires laissent peu de chose à désirer. Il y a là une robe de satin blanc qui est bien de la plus chatoyante étoffe que nous ayons vue ; le fond est plein d'air et le bouquet de roses posé négligemment sur une balustrade de jardin, semble exhaler un parfum auquel on se laisserait volontiers prendre.

Nous félicitons bien sincèrement M. De Keyser de cette nouvelle production et aussi la ville d'Anvers d'avoir eu une idée aussi heureuse en en confiant l'exécution à M. De Keyser.

J. A. L.

MARIAGE DE S. A. R. Mgr LE DUC DE BRABANT.

Parmi les bonnes choses que le mariage du prince royal a fait éclore, nous citerons la cantate de M. Louis Hymans faite pour les fêtes splendides données à Gand.

On sait que la musique de cet hymne patriotique est de M. Gevaert, grand prix du conservatoire de Bruxelles. On sait aussi que cet hymne a été chanté après un banquet offert par la ville au roi. Voici de quelle manière colorée l'*Indépendance* a rendu compte de cette fête vraiment splendide :

A six heures un banquet offert par la ville, a eu lieu dans la grande salle de bal du théâtre. Je n'ai pas besoin de vous décrire une fois de plus ce chef-d'œuvre de M. Roelandt qui a orné la ville de Gand de tant de monuments qui assureront à son nom une place brillante dans les annales de l'architecture moderne. Les convives attendaient dans la salle de concert où l'on avait placé un portrait de Marie-Thérèse sur lequel l'impératrice est revêtue d'une magnifique robe de dentelle que lui offrit jadis la ville de Gand comme elle en offre une aujourd'hui à la duchesse Marie-Henriette.

On a fait imiter scrupuleusement, pour la robe de la jeune princesse, le point de la broderie offerte à son aïeule, et un magnifique échantillon en figurait sous verre, à côté du portrait.

Le Roi est arrivé à six heures et demie donnant le bras à Mme la duchesse de Brabant. S. A. R. était mise avec un goût exquis. Elle avait les cheveux tressés de fleurs, une robe blanche très-légère à charmant dessin au bas, rattachée sur la poitrine par un délicieux bouquet de fuchsia. La princesse Charlotte avait une robe de soie rose à volants et une couronne de fleurs bleues. Entre les dames de la Cour qu'on remarquait parmi les invités, Mme de Jaegher portait un magnifique diadème.

Le roi s'est promené longtemps autour de la salle du concert avant de prendre place au dîner. Il s'est entretenu longtemps avec M. Groverman, président du conseil provincial, avec M. Rolin, M. Derote, administrateur inspecteur de l'Université, M. le docteur Guislain, M. l'architecte Roelandt et plusieurs autres personnes.

Le dîner a commencé à six heures et demie. La table était couverte avec un grand luxe d'argenterie et de fleurs, et le menu en était magnifique. Un seul toast a été porté par M. le bourgmestre *au Roi* ! L'honorable magistrat s'est borné à ces paroles. Il a compris avec beaucoup de tact qu'il fallait épargner à S. M. l'ennui des discours, et

tout s'est passé comme à une fête de famille. Le toast au Roi a été salué par les acclamations les plus enthousiastes, puis, lorsque le bruit commençait à s'éteindre, un admirable chœur a retenti dans la salle voisine, et a rempli de mélodie la vaste salle du banquet. C'était la *Société royale des chœurs*, dont le duc de Brabant est président et le bourgmestre vice-président d'honneur. Elle a chanté une cantate dont la musique est de M. Gevaert et les paroles de M. L. Hymans.

CHOEUR.

Entendez-vous ces chants, ces clameurs triomphantes,
Entendez-vous l'airain tonner sur le Beffroi,
Entendez-vous la foule et ses rumeurs puissantes?
C'est le salut vainqueur de la Flandre à son Roi.
Écoutez, on dirait la tempête qui gronde,
Le flot monte, il mugit, le ciel est plein d'éclairs...,
Enfants ne craignez rien, c'est un flot qui féconde,
C'est l'hymne saint du peuple éclatant dans les airs.

AU ROI.

A vous Sire ces chants de fête.
A vous l'encens de nos autels,
A vous que l'on voit, noble athlète,
Lutter pour nos droits éternels.
Charles-Quint règna pour la gloire,
Les Artevelde à la cité
Ont légué leur double mémoire
En mourant pour la liberté.
Sire ! vous tenez leur bannière,
Et Roi, par les rois écouté,
Cueillez sur l'arbre populaire
Les palmes de la royauté.

CHOEUR.

Flandre au lion, c'est le cri de nos pères.
C'était jadis le signal du combat.
Flandre au lion, plus de sang, plus de guerres,
Flandre au lion, c'est un joyeux vivat.

AU DUC DE BRABANT.

Vous Prince, à qui cet héritage
Par l'avenir est destiné,
Préservez-le contre l'orage
Que le Seigneur a déchaîné,
Comme une leçon de courage,
Autour de tout front couronné.
Songez que sous la foudre éteinte,
Il est des champs à féconder.
A ce labeur marchez sans crainte,
Avec la foi pour vous guider,
Et consolidez l'œuvre sainte
Que votre père a su fonder.

CHOEUR.

Flandre au lion, etc.

A LA DUCHESSE DE BRABANT.

Et vous que la jeune patrie
Vient d'adopter en ce beau jour,
Le seul nom béni de Marie
Vous a conquis tout notre amour.
C'est le nom d'une souveraine
Qui fut grande parmi les rois,
C'est le nom d'une sainte reine,
Ange et reine tout à la fois.

O fille d'une race auguste.
Rends-nous leur double majesté,
Comme l'une sois grande et juste,
Prends à l'autre sa charité.
Et suivant des routes nouvelles,
Séduit par la douce beauté,
Ton aigle déploiera ses ailes.
Pour abriter la liberté.

CHOEUR FINAL.

Et maintenant des chants de fête,
Des hourrahs, des lauriers, des fleurs,
Des cris comme aux jours de conquête
Pour nos vieux souvenirs vainqueurs.
Flamands, agitez vos bannières
Sur le front des royaux époux !
Canons, déchaînez vos tonnerres !
Gantois, levez vos têtes fières,
Le droit et Dieu sont avec vous !

M. Gevaert est un compositeur d'un très-bel avenir. Grand prix du Conservatoire, il a composé déjà plusieurs opéras remarquables et, en ce moment, on monte une de ses œuvres à Paris au Théâtre-Lyrique.

Retenu par les répétitions de cet opéra, M. Gevaert n'a pu assister à l'exécution de sa cantate, dont les répétitions ont été dirigées par M. Küfferath. La musique du chœur a produit un très-grand effet. Elle est formidable, travaillée de main de maître, large de style et pleine de mélodie. Elle a été chantée avec une supériorité sans rivale par la Société qui a remporté déjà tant de prix en Belgique et à l'étranger. Les solos ont été dits par MM. Ghyselinck et Hanssens, qui les ont chantés en vrais artistes.

Les lignes suivantes que nous empruntons au *Messager de Gand*, nous semblent une de ces sages vérités appartenant à toutes les opinions, c'est-à-dire au bon sens. Nous sommes persuadé que nos lecteurs les liront avec plaisir.

« Depuis quelque temps en France, le génie littéraire est comme frappé de stérilité ; les œuvres capitales deviennent de plus en plus rares, la haute littérature chôme, la gloire littéraire de la France semble prête à baisser. Parmi les livres nouveaux, on n'en peut citer qui soient destinés à traverser les siècles, les chefs-d'œuvre manquent, dans l'acception la plus large du mot, et les écrivains du premier ordre disparaissent, sans avoir de successeurs. Béranger, Chateaubriand, Lamennais, V. Hugo, Lamartine, G. Sand, Guizot, Thierry, L. Blanc, ont illustré, dans l'histoire des lettres, la Restauration et la Monarchie de Juillet. Où sont leurs continuateurs ? Où voyons-nous apparaître à l'horizon les futurs héritiers de leur gloire? Les débuts mêmes de ceux que nous venons de nommer, eurent un éclat qu'on ne retrouve point dans les œuvres contemporaines.

» Nous paraissons marcher vers une époque de décadence comme s'il était dans les destinées du nouvel empire de ne ressembler à l'ancien que par les traits qu'il cherche le moins à reproduire, en même temps qu'il lui est refusé d'y ressembler de quelque manière plus glorieuse.

» Y aurait-il dans la vie des peuples des alternatives de repos et d'activité, et la nature, après avoir produit des génies, aurait-elle des moments d'inévitable stérilité?

» Ou bien faut-il voir dans cette coïncidence se reproduisant deux fois en un demi-siècle, l'effet même des changements politiques qui ont précédé ces changements dans l'état des lettres?

» Au temps des libertés publiques, on craignait quelquefois en

France que l'excitation produite par les intérêts de la politique, les discussions de la tribune, la polémique des journaux l'esprit de parti n'eussent pour effet de nuire aux lettres en concentrant sur le terrain de la politique l'attention et l'activité des meilleures intelligences. C'était une erreur. La liberté détruite, les intelligences s'affaissent. Ce n'est pas que l'écrivain n'ait plus assez de sécurité personnelle pour oser écrire, car la crainte de la prison n'étouffe point la voix de ceux que l'inspiration saisit. Mais il faut pour que les grands écrivains se forment et se produisent, quelque chose auquel la Restauration doit la place qu'elle occupe dans l'histoire des lettres, et qui manque à notre époque et aux temps du despotisme : l'enthousiasme. Nous entendons par l'enthousiasme une certaine disposition des esprits à prêter de la vie à ce qui ne tombe point sous les sens et de l'intérêt à ce qui n'a point d'action immédiate sur notre bien-être en ce monde.

Mme de Staël, dans son livre sur l'Allemagne, qui lui a si souvent permis de faire la critique de la France, définit admirablement cet état des esprits sous le premier empire, dans un passage qui peut être cité comme une prédiction pour l'empire nouveau : « Le talent, » dit-elle, a besoin de confiance. Il faut croire à l'admiration, à la » gloire, à l'immortalité pour éprouver l'inspiration du génie ; et ce » qui fait la différence des siècles entre eux, ce n'est pas la nature, » toujours prodigue des mêmes dons, mais l'opinion dominante de » l'époque où l'on vit ; si la tendance de cette époque est vers l'en- » thousiasme, il s'élève de toutes parts de grands hommes ; si l'on » proclame le découragement comme ailleurs on exciterait à de no- » bles efforts, il ne reste plus rien en littérature que des juges des » temps passés....

« Les événements, dont nous avons été les témoins, ont blasé les » âmes, et tout ce qui tient à la pensée paraît terne à côté de la » toute-puissance de l'action. La diversité des circonstances a porté » les esprits à soutenir tous les côtés des mêmes questions ; il en est » résulté qu'on ne croit plus aux idées et qu'on les considère tout au » plus comme des moyens. La conviction semble n'être pas de notre » temps, et quand un homme dit qu'il a telle opinion, on prend » cela pour une manière délicate d'indiquer qu'il a tel intérêt... » Paroles encore plus vraies aujourd'hui qu'au temps auquel Mme de Staël les appliquait. Le même fait, nous devrions dire la même loi, avait déjà été observée par Tacite : *Postquam bellatum apud Actium atque omnem potestatem ad unum conferri pacis interfuit, magna ingenia cessere; simul veritas plurimis modis infracta... neutris cura posteritatis.* »

VENTE DE TABLEAUX DE M. VAN PARYS.

Un cabinet peu connu et qui méritait pourtant de l'être, vient d'être vendu à Bruxelles, dans une série de vacations commencée le 27 septembre et qui s'est terminée avant-hier. Nous voulons parler de la collection de M. Van Parys, riche, en toute sorte d'objets : tableaux, gravures, médailles, sculptures en marbre, en pierre, en terre et en bois, poteries anciennes, vitraux peints, livres rares, etc., etc.; il y avait même deux momies fort curieuses, l'une d'elles surtout qui ne portait à la mâchoire supérieure, chose singulière, que des dents molaires! Cette collection est aujourd'hui dispersée et la plus grande partie est allée à l'étranger. Toutefois, bon nombre d'objets sont restés dans le pays, et quelques-uns ont été acquis par le gouvernement.

M. Étienne Leroy a acheté, à des prix modérés, plusieurs objets destinés au Musée archéologique de l'État (porte de Hal); entre autres, une esquisse de *Manneken-Pis*, un *tête d'enfant*, par Duquesnoy, et deux groupes en terre cuite, esquisse des *enfants chasseurs* du Parc, par Godecharle.

Le tableau capital de la collection était un portrait d'Hélène Forment, seconde femme de Rubens. Cette peinture magnifique et d'une valeur historique fort grande, a été poussée jusqu'à 18,100 fr., par M. Leroy, pour compte du Musée de l'État. Malheureusement, il avait pour concurrent M. le marquis d'Hertford, représenté par M. Laneuville, de Paris, à qui le tableau est resté pour 18,200 fr. C'est une perte pour la Belgique.

Ce beau Rubens, qui n'appartenait pas aux héritiers Van Parys, mais à M. le baron de la Coste, membre de la chambre des représentants, avec deux autres Rubens, était, au XVIIIe siècle, la propriété du chanoine Van Parys, arrière petit fils de Rubens et chanoine de saint Jacques à Anvers. Le chanoine Van Parys le légua par son testament le 24 août 1787 à sa sœur, épouse du comte Respani. Ces tableaux devinrent la propriété de leur fille unique, épouse du vicomte Van der Fosse, morte et 1809, et aïeule de M. le baron De la Coste.

Parmi les autres tableaux vendus, il faut citer un second Rubens (endommagé), portrait d'Isabelle Brandt, première femme du grand peintre, adjugé pour 4,200 fr. à M. le docteur Lombard, de Liége ; un Claude Lorrain ; un Craesbeck charmant; un Van Ostade; un Jos. Vernet; un Ph. Wouwermans.

On a vendu les gravures, médailles, camées et livres d'art à des prix élevés. Les deux volumes du cabinet du duc de Choiseul ont été à plus de 300 fr.

Plusieurs objets de prix ont été également adjugés à MM. le baron de Stassart, Jules Dugniolle ; Couvreur, de Paris ; de Coullanges, le comte A. de Beauffort, Dero-Becker, Schayes, etc.

Cinquante cabinets particuliers se seront notablement enrichis des dépouilles de cette belle collection Van Parys, dont la vente aura atteint un chiffre très-considérable.

L'EXPOSITION DE GAND

ET LE CARTON DE W. DE KAULBACH.

Au rédacteur de *la Renaissance*,

Vous m'avez chargé, Monsieur, de vous rendre compte de l'exposition de Gand ; je le fais à mon point de vue, libre à vous de ne pas admettre mes opinions si elles ne sont pas conformes aux vôtres ; mais il m'a semblé qu'en craignant de dire la vérité, on passe pour faire de la complaisance. Voici donc mon sentiment personnel.

L'exposition de Gand a cela de particulier, c'est qu'elle n'est pas du tout gantoise. Elle a perdu complétement sa physionomie locale et c'est là précisément ce à quoi elle semblait tenir le plus. Livrée à elle-même, à ses propres forces, l'exposition de Gand tiendrait dans une chambre de trente pieds carrés. Et c'est cependant pour flatter l'amour-propre de cette ville d'une part, et conserver ses anciens priviléges d'ancienne ville capitale, que le gouvernement a cédé à la pression qui lui fait alterner les expositions.

Mais comme en bonne arithmétique tout calcul veut une preuve, voici la mienne. Le catalogue compte 570 numéros qui sont répartis entre 376 artistes de la manière suivante :

Gantois	52
Autres villes belges.	155
Français (de Paris)	74
Anglais	33
Hollandais	37
Allemands, Suisses, Russes . . .	25
	376

Vous voyez que Gand, la ville intéressée par excellence, ne vient qu'en troisième ligne et qu'elle joue un rôle assez mesquin dans la statistique des beaux-arts. Gand est cependant la *ville-mère* de toutes nos expositions belges; c'est elle qui en 1792, a donné le signal, et c'est elle encore qui au commencement de ce siècle a pris toutes les mesures d'initiative artistique qui ont jeté quelqu'éclat sur le pays. Mais comme a dit le poëte Malherbes : « *les meilleurs choses ont leur pire destin,* » de sorte que chacune des expositions qui s'en va emporte avec elle un lambeau de l'ancien habit des provinces pour le coudre au manteau de la centralisation. Bruxelles deviendra fatalement le centre des expositions belges comme il est déjà le centre forcé du gouvernement. Et en effet, Bruxelles est devenu le foyer réel des arts; les artistes de quelque valeur y accourent de tous les points du pays ; c'est là qu'est le mouvement, la vie, et l'exposition triennale de la capitale est toujours la plus brillante et la plus nombreuse de toutes celles du pays.

L'exposition, ainsi que je vous le disais a une physionomie parfaitement étrangère. Et si l'herbe ne croissait pas entre les pavés du *Palais de l'Université*, résultat du peu de monde qui la visite, on se croirait dans une succursale des *menus plaisirs* de Paris par les tableaux qu'on y rencontre. Là, en effet, nous retrouvons tous les noms anciens et que vous connaissez. Au centre de la grande rotonde se cabrent les splendides animaux du *Marché au chevaux* de

Mlle Rosa Bonheur ; les deux tableaux de Gallait, *le Tasse en prison* et *la Femme du prisonnier;* trois ou quatre toiles de Verlat, entr'autres : le *Bufle surpris par un Tigre* et *deux Loups se disputant une proie; l'Arrêt forcé* et le *découragement* de Joseph et d'Alfred Stevens; un bon tableau de Charles Wauters, quelques charmantes petites toiles de Chavet, de Guillemin, de Muller, de Haman, de Nègre, de Gosse, *le Retour des moissonneurs* de Breton et surtout une gigantesque *Vue de la Tamise*, par Justin Ouvrié. Les Allemands ont envoyé, comme d'habitude, de très-bons paysages; les Hollandais de charmants *tableautins* parmi lesquels on distinguait ceux de : Van Hove, Koekoek, Schelfout, Boosboom, Roosemboom, Kannemans et Kruseman. Les Anglais de très-bonnes aquarelles ; Bartholomew, entr'autres, Mogfort, Martin et David Roberts de Londres. Les Gantois sont ceux qui se sont le moins distingués dans ce grand tournois triennal et si on les eût laissés livrés à leurs propres forces ils eussent bien vite compris la nécessité de fermer boutique.

A Gand comme à Paris *le Marché aux chevaux* de Mlle Rosa Bonheur a enlevé tous les suffrages et l'enthousiasme a succédé à l'étonnement. On se demandait comment *une faible femme* — car tout le monde ne sait pas que Mlle Bonheur porte des cheveux à la Titus et monte à cheval comme un écuyer — comment dis-je une faible femme pouvait avoir autant de puissance et d'énergie ? Une circonstance bien imprévue a failli priver le public de la vue de cet admirable tableau. La commission directrice de l'exposition ne s'était-elle pas avisée d'introduire dans son *réglement de la police du salon* un paragraphe ainsi conçu :

« *Il est interdit d'entrer au salon avec des sabots* » (p. 16, lig. 22).

Or, après être longtemps resté en extase devant *le Marché aux chevaux* de l'artiste française, l'un des présidents de la commission, M. le comte de Kerckove de Denterghem, bourgmestre de Gand, demanda s'il était prudent de violer ainsi les réglements, attendu qu'il venait de remarquer que tous les chevaux du tableau de Mlle Bonheur étaient pourvus de leurs sabots ? — Le mot fit fortune, les membres de la commission perdirent un instant leur centre de gravité. Le tableau entra d'emblée, mais *on n'effaça pas du règlement* l'article grotesque qui y figure encore aujourd'hui. *Verba volant, scripta manent;* on a bien fait de conserver un souvenir écrit de cette niaiserie inventée dans la Flandre orientale. Ainsi, un Giotto, un Sixte-Quint, un Claude-Lorrain en herbe n'auraient pu entrer au salon de Gand, grâce à cette précaution fantastique et sous prétexte qu'ils n'avaient pas le moyen d'acheter des souliers. Gand est toujours bien décidément, la ville de Louis XVIII; on le sent parfaitement au parfum de ses manières et de son aristocratie.

Je devrais vous parler de l'exposition ouverte par la *Société pour l'encouragement des arts industriels*, mais je me trouve entraîné trop loin par l'exposition de Gand et j'ai, d'ailleurs, à vous parler un peu de nos théâtres et d'un *carton* de W. Kaulbach.

M. Kaulbach est, comme vous le savez, un peintre allemand de Berlin c'est-à-dire un apôtre de cette nouvelle école allemande qui cherche la réhabilitation, la forme aux dépens de la couleur. C'est l'école de Ingres en miniature, bien qu'on y fasse de très-grandes compositions. Je dis miniature, parce qu'ils ne sont pas encore arrivés à cette puissance de ligne, à cette idéalité de la matière dont l'école ingriste est le prototype moderne le plus parfait. Pour ceux qui aiment cette note là, c'est charmant, elle est le *nec plus ultra* de l'art ; mais pour nous autres Flamands qui voulons quelque chose de plus, nous trouvons que c'est incomplet, tout en rendant justice à l'énorme somme de talent déployée dans cette immense composition.

Le carton de M. Kaulbach représente l'histoire de *la Tour de Babel*, c'est-à-dire l'histoire des commencements de l'humanité avec la division des langues et sa dispersion des peuples en tiges et en familles. L'image de la grandeur humaine forme un contraste frappant avec celle de la Divinité dans son repos et son immobile majesté. L'édifice gigantesque que le Titan devait élever jusqu'aux portes du ciel est réduite en poussière. Les esclaves fuient épouvantés de part et d'autre pour échapper à la chute des échafaudages qui vacillent et croûlent; une partie d'entre eux lapide dans sa rage aveugle, l'architecte de la Tour. Plus bas, les peuples se groupent et forment les trois races primitives ; ils se préparent à entrer dans une carrière de lutte et de misère, pour se remontrer après des siècles, se combattre, s'asservir, s'exterminer les uns les autres. Au milieu du tableau le roi Nemrod plein d'orgueil est assis sur son trône soutenu par un groupe de chiens et entouré d'idoles qui représentent les constellations, et entre lesquelles l'encens fume dans des cassolettes d'or; à ses pieds sont étendus des cadavres des siens écrasés par la chute de deux idoles : le soleil et la lune. L'usurpateur du trône de Dieu abandonné de ses peuples a le geste hautain, le blasphème à la bouche. Les amis et les chanteurs qui entourent le trône du roi, lèvent les mains vers lui et l'avertissent de l'approche de Dieu ; d'autres le maudissent et raillent avec mépris les idoles renversées dans la poussière.

Mais je m'aperçois que je me lance dans la description du tableau que vous ne voyez pas, j'aime mieux vous renvoyer à la belle gravure que vous connaissez sans doute et qui a été publiée par Thâter.

En somme, le tableau de Kaulbach est une grande page d'une composition très-habile et très-pittoresque, dont quelques détails sont parfaitement sentis, mais devant laquelle on reste froid. L'idéalisation de la forme n'entraîne pas comme l'idéalisation de la couleur et on se sentira toujours moins maître de soi devant un tableau de Rubens, de Van Dyck ou de Murillo, que devant une création de Raphaël, de Jules Romain ou de M. Ingres. Sans être matérialiste, on peut fort bien dire que la couleur a un charme puissant que n'a pas la ligne, quelque pure qu'elle soit. Devant Raphaël on admire et on se tait ; devant le Titien on admire aussi, mais on bat des mains.

(*L'Europe artiste*) *de Paris.*

Programme de la classe des Beaux-Arts pour le concours de 1854.

I. — Quel est le point de départ et quel a été le caractère de l'école flamande de peinture sous le règne des ducs de Bourgogne ? Quelles sont les causes de sa splendeur et de sa décadence ?

II. — La musique exerce-t-elle sur les mœurs une influence salutaire ? Tous les genres de musique sont-ils également propres à exercer cette influence ? Les formes actuelles de l'art lui assurent-elles une action morale utile; peuvent-elles être considérées comme étant en progrès sous ce rapport, et quelles modifications doivent-elles subir pour atteindre à leur plus haute puissance civilisatrice ? Examiner à ce point de vue les différents genres de musique : la musique religieuse, la musique dramatique, la musique purement vocale ou instrumentale et la musique populaire.

III.—Faire connaître les modifications et changements que l'architecture a subis par l'introduction et l'emploi du verre à vitres, dans les édifices publics et privés. Préciser l'époque de cette introduction et désigner les transformations et les améliorations successivement obtenues, depuis, par ce nouvel élément.

Le prix de ces questions sera une médaille d'or de la valeur de six cents francs. Pour la première question du programme, le Gouvernement a, en outre, fondé un prix spécial de douze cents francs. Les mémoires doivent être écrits lisiblement en latin, en français ou en flamand, et seront adressés, francs de port, avant le 1er juin 1854, à M. *Quetelet*, secrétaire perpétuel.

L'Académie exige la plus grande exactitude dans les citations ; à cet effet, les auteurs auront soin d'indiquer les éditions et les pages des livres qu'ils citeront. On n'admettra que des planches manuscrites.

Les auteurs ne mettront point leur nom à leur ouvrage, mais seulement une devise, qu'ils répéteront sur un billet cacheté, renfermant leur nom et leur adresse. Les ouvrages remis après le terme prescrit ou ceux dont les auteurs se feront connaître, de quelque manière que ce soit, seront exclus du concours.

L'Académie croit devoir rappeler aux concurrents que, dès que les mémoires ont été soumis à son jugement, ils sont déposés dans ses archives, comme étant devenus sa propriété. Toutefois, les intéressés peuvent en faire tirer des copies à leur frais, en s'adressant, à cet effet, au Secrétaire perpétuel.

CONCOURS DE 1855.

La classe propose dès à présent la question suivante :

A quelles causes faut-il attribuer la bonne conservation des œuvres de peinture de certaines écoles et de certains maîtres ? Quels ont été, d'une autre part, les motifs des altérations qu'ont subies les productions d'autres époques et d'autres maîtres ? Examiner à ce point de vue les propriétés des couleurs, des huiles et des vernis, en tenant compte de la préparation des toiles et des panneaux. Indiquer les procédés d'exécution les plus propres à prévenir les altérations du coloris dans la peinture à l'huile.

Les conditions sont les mêmes que pour le concours de 1854 ; les réponses devront être remises avant le 1er juin 1855.

Fait à Bruxelles, dans la séance du 6 octobre 1853.

Pour la classe des Beaux-Arts : *Le Secrétaire perpétuel,*

A. QUETELET.



HÔTEL DE VILLE DE BRUXELLES

FONDATION DES PRINCIPALES ACADÉMIES DE L'EUROPE

ET PARTICULIÈREMENT DE TOUTES CELLES ÉLEVÉES EN BELGIQUE.

La *Renaissance* étant un livre de collection, un ouvrage où l'on doit trouver des matériaux pour l'histoire de l'art, nous consignons ici les dates de la fondation des principales académies de dessin et de peinture de l'Europe. Nous y avons ajouté toutes les fondations faites en Belgique, soit sous le gouvernement des Pays-Bas, soit sous le gouvernement issu de 1830 et nous les avons classées dans un ordre chronologique afin de faciliter les recherches. Un autre jour nous nous occuperons de l'histoire spéciale de chacune de ces académies, surtout de celles du pays.

TITRES DES ACADÉMIES DE PEINTURE, SCULPTURE, ETC.	DATES DE LEUR FONDATION.	NOMS DES FONDATEURS.
Académie de *Saint-Luc* à Venise	1345	Les peintres de Venise.
Société de *Saint-Luc* à Florence	1350	La maison des Médicis.
Académie de *Saint-Luc* à Paris	1391	Les peintres de Paris.
Id. d'Anvers, *Confrérie de Saint-Luc*	1510-1663	G. Formantel, David Teniers et Philippe IV.
Id. de Milan	1520	Léonard de Vinci.
Id. de Rome	1593-1715	Fed. Zucchero.
Id. de Nuremberg	1612	
Id. de peinture de Paris	1648	Louis XIV et Colbert.
Id. française à Rome	1666	Id. Id.
Id. d'architecture à Paris	1671	Id. Id.
Id. des arts de Berlin	1694-1699	
Id. de Dresde	1697	
Id. de Padoue	1710	
Id. de Bruxelles	1711-1770	Corporation des peintres, sculpteurs, etc.
Id. de Bologne	1712	
Id. d'Augsbourg	1712	
Id. de Parme	1716-1760	
Id. de Bruges	1717	J. van den Kerkchove, M. Duvenède et J.-B. Herregouts.
Id. de Vienne	1726	Joseph I[er] et Charles VI.
Id. de Copenhague (Danemarck)	1738-1754	
Id. de Middelbourg (Zélande)	1739	T. Gaul, peintre né à Termonde.
Id. de Gand	1748	Philippe-Charles Marissal.
Id. de Madrid	1752	
Id. d'Edimbourg (Écosse)	1754	
Id. de dessin de Tournai (Hainaut)	1756	L'assemblée des Consaux et États de Tournai.
Id. de St. Petersbourg	1757-1764	
Id. de Manheim	1757	A été transférée depuis à Dusseldorf.
Id. de Mayence	1757	
Id. d'Angleterre	1760-1768	Par une Société d'artistes.
Id. de Courtrai (Hainaut)	1760	Autorisée par le Conseil Privé, le 28 février.
Id. de Stutgard	1761	Réunie à l'Académie de Charles en 1776.
Id. de Leipsick et de Meissen	1764	
Id. d'Amsterdam (de dessin)	1765	
Id. de Mantoue (*Académie Thérésienne*)	1769	
Id. de Munich	1770	
Id. de Cassel	1771-1772	
Id. de Malines	1773	Au moyen de souscriptions volontaires. Herreyns, 1[er] direc.
Id. d'Audenarde	1773	Philippe van der Meersch.
Id. d'Ath	1773	Les frères Florent.
Id. de Liége	1775	De Fassin, De France et le prince Velbruck.
Id. de Tamise	1776-1844	Quelques amateurs de peinture.
Id. de Weimar	1777	
Id. de Turin	1777	
Id. d'Ypres	1778	Le Prince Charles de Lorraine et le Magistrat.
Id. de Mons	1780-1781	La ville et les États duHainaut.
Id. de Bordeaux	1781	
Id. de Francfort	1781	
Id. de Diest	1796	
Id. de Louvain	1800	Quelques amateurs des beaux-arts.
Id. de Termonde	1800	Major Van de Velde et le peintre Desaert.
Id. de Namur	18[illegible]4-1835	L'académie de peinture est de cette dernière date.
Id. d'Alost	1805	
Id. de Lierre	1807-1817	
Id. de Sotteghem	1817-1818	Le gouvernement des Pays-Bas.
Id. de Nivelles et de Saint-Nicolas	1818	Id.
Id. d'Ostende	1820	Id.
Id. de Grammont	1821	Id.
Id. de Wetteren	1823	Id.
Id. de Tirlemont	1824	Id.
Id. de Maestricht	1824	Id. Avec le concours de l'autorité communale.
Id. de Cruysauthem	1825-1826	Id.
Id. d'Iseghem, de Menin et de Renaix	1828	Id.
Id. de Charleroi, Tongres et Eecloo	1829	Cette dernière n'a pas été de longue durée.
Id. d'Enghien	1832	Suspendue en 1842 par le décès du titulaire.
Id. de Turnhout	1833	Créée par le gouvernement et le concours de la commune.
Id. de Maeseyck et de Nieuport	1836	Id.
Id. de Poperinghe et de Roulers	1837	Id.
Id. de Thielt et de Thuin	1839	Id.
Id. de Lessines	1840	Id.
Id. de St. Trond	1841	Id.
Id. de Huy	1842	
Id. de Spa	1843	Le gouvernement avec une partie de l'argent des jeux.
Id. de Furnes	1847	
Id. de Lokeren	1849-1850	

SOCIÉTÉ POUR L'ENCOURAGEMENT DES ARTS INDUSTRIELS.

DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES.

La Société pour l'encouragement des arts industriels en Belgique a terminé hier l'œuvre si utile de sa première année d'existence par une cérémonie à laquelle assistaient toutes les personnes qui se sont intéressées soit par leur travail soit par leur patronage, la première exposition de cette Association dont l'avenir est d'un si haut et si réel intérêt pour le pays.

A midi la salle gothique de l'Hôtel de Ville était comble, la musique des pompiers exécutait l'air national et M. le ministre de l'intérieur prenait place au fauteuil ayant à sa droite M. Ch. de Brouckere, bourgmestre de Bruxelles, Edouard Romberg, chef de la division de l'industrie au ministère de l'intérieur; Frédérick Fortamps, industriel, membre de la chambre de commerce, et à sa gauche MM. Annemans, gouverneur intérimaire du Brabant et Veydt, membre de la chambre des Représentants. Des siéges placés derrière le bureau étaient occupés par les autres membres de la commission directrice de la Société.

M. Ch. de Brouckere, président de cette commission, ayant ouvert la séance, a pris le premier la parole : « Messieurs, devant la présence de M. Piercot, ministre de l'intérieur, à cette solennité, — a-t-il dit — je n'ai plus besoin de vous rien dire de la sympathie que le gouvernement nous a témoignée. Vous aurez d'ailleurs tantôt une nouvelle preuve que le gouvernement a compris tout ce qu'il y a d'avenir dans une entreprise destinée à favoriser le développement du beau et du vrai unis dans le travail industriel. Tantôt il vous sera rendu compte de ce que nous avons fait et de ce que nous nous proposons de faire : moi je m'arrête et suis heureux de céder la parole à M. le ministre de l'intérieur. »

« Messieurs, a dit M. Piercot, je viens assister à cette cérémonie avec autant d'intérêt que de bonheur. Permettez-moi d'abord de féliciter les hommes honorables dont l'intelligente sollicitude pour la prospérité du pays, sous toutes ses formes, a institué l'association qui couronne aujourd'hui les travaux de sa première année d'existence.

» C'est la première exposition de cette nature que l'initiative privée ait ouverte et nous devons nous en féliciter car elle est venue combler une lacune. Il n'est pas en effet possible au gouvernement de répéter fréquemment les grandes expositions de l'industrie et cependant l'industrie a besoin d'un stimulant actif et fréquent. C'est un but qui a été parfaitement atteint par cette exposition qui, toute privée, a cependant, bien qu'elle ne fût qu'un essai, représenté l'universalité du travail national qui joint le beau à l'utile, l'art à l'industrie. Cette exposition a atteint ce noble but d'ouvrir une ère nouvelle aux encouragements et à l'émulation et c'est pour cela que le gouvernement y a attaché un grand prix. Le temps n'est pas loin, espérons-le, où l'esprit d'association, auquel nos institutions libérales laissent tout son essor, voudra s'appliquer aussi à protéger et à stimuler les beaux-arts et la littérature nationale dans ce pays qui ne veut laisser latente et sans emploi aucune de ses forces réelles.

» Cette exposition, Messieurs, aura pour excellents résultats encore qu'elle aura augmenté l'émulation parmi les travailleurs et qu'elle aura prouvé que la Belgique n'a point à redouter la concurrence étrangère même pour les produits de l'industrie de luxe dont le bon goût et l'invention élégante forment le principal mérite. Il est prouvé désormais, il sera surabondamment prouvé plus tard, que la Belgique n'a rien à envier aux autres nations les plus favorisées et qu'aucun pays n'a le monopole de la grâce, du goût, de l'invention, du sentiment délicat.

» Cette exposition a été honorée de la sympathie du Roi dont la munificence égale le jugement quand il s'agit des choses de l'art et de l'industrie, et la famille royale qui marche sur les traces de l'auguste chef de la dynastie, a également accordé une sollicitude toute particulière à cette première entreprise si éminemment digne des encouragements qui l'ont entourée.

» Le gouvernement n'a pas voulu demeurer en arrière, et vous entendrez tantôt la lecture de l'arrêté royal qui accorde à un certain nombre d'exposants la médaille de l'habileté et de la moralité, cet Ordre d'honneur du travail. En conférant dans cette circonstance cette récompense nationale, le gouvernement a clairement montré la valeur qu'il attachait à l'institution qui couronne aujourd'hui ses vainqueurs, puisqu'il assimile pour ainsi dire cette exposition privée aux grandes expositions directement instituées et patronées par l'État.

» En terminant, Messieurs, permettez-moi de féliciter encore une fois les membres de la commission directrice qui m'entourent, de vous féliciter vous tous qui avez obtenu des récompenses dans ces luttes courtoises et vous aussi qui êtes entrés en lice et qui, redoublant de zèle et de travail, saurez une autre fois conquérir les palmes qui vous échappent aujourd'hui ! »

D'unanimes applaudissements ont salué cette allocution et M. Edouard Romberg, secrétaire de la commission directrice, a prononcé alors le discours suivant :

« Monsieur le ministre,

» Messieurs,

» L'Association se réjouit de votre présence à la première de ses solennités publiques. Elle y voit le gage d'une sympathie, dont elle sent le prix et aussi le besoin. Les idées les plus justes et les plus fécondes ne peuvent grandir qu'à la condition de trouver une disposition favorable et encourageante des esprits. Quand l'art est en cause surtout, l'indifférence empêche les inspirations les plus vraies d'atteindre leur développement. Cette indifférence n'est pas moins fatale lorsque l'art, par son alliance avec l'industrie, revêt des formes usuelles. On peut dire même que si l'art pur veut des adorateurs fervents, il ne s'effraye pas de leur petit nombre, tandis que, dans ses combinaisons avec l'industrie, il a besoin d'être compris et adopté par la foule. Ce caractère de généralité est le premier qui frappe dans les arts industriels. Les œuvres artistiques sont à la portée de rares amateurs; l'acquisition d'un tableau de prix, d'une belle statue suppose une fortune opulente ; mais quand le sentiment du goût, le soin de la correction et de l'harmonie pénètrent dans les mille objets qui nous entourent, qui servent aux usages journaliers de la vie, il n'est point d'existence si humble qui ne puisse aspirer à participer aux jouissances de l'art.

» Aussi, permettez-nous de le dire, Messieurs, si l'Association doit être recommandable à vos yeux, c'est, avant tout, parce que le but qu'elle poursuit est large et populaire, et que les améliorations qu'elle recherche se répandront dans la demeure, sur les pas et à la portée de chacun, sans différence de position ni de fortune. Et sans vouloir établir de relation trop directe entre l'ordre matériel et moral, ce n'est pas s'avancer inconsidérément que d'attribuer une certaine influence sur les mœurs et sur la culture de l'esprit

aux progrès qui seront réalisés dans le domaine des arts industriels.

» Le siècle dans lequel nous vivons, Messieurs, a été marqué par un de ces faits extraordinaires, dont nous dirions que les âges futurs ne verront rien de semblable, si les merveilles passées ne défendaient point de préjuger des merveilles à venir. Une force ignorée, mise au service de l'industrie, en a transformé la face et les conditions. L'homme, après avoir tiré de son intelligence cet agent nouveau de production, s'est vu condamné, en quelque sorte, à accepter la supériorité de celui-ci, et à abdiquer devant lui de son initiative et de son individualité. La lutte principale a été non plus entre les créatures animées, mais entre les machines. Tous les efforts ont tendu à obtenir des perfectionnements mécaniques qui permissent de fabriquer plus vite et à meilleur marché. Et cette aspiration générale vers une production rapide et économique, qu'il faut se garder, cependant, d'accuser, parce que les masses lui sont redevables d'une partie de leur bien-être, s'est étendue à presque tous les objets, même à ceux qui ne doivent rien qu'à la main de l'homme. Sauf pour quelques produits privilégiés que leur nature a mis à l'abri de cet entraînement, la question de goût et de forme n'a plus occupé la place élevée qui lui avait appartenu dans les siècles précédents, où l'art ajoutait une valeur réelle aux objets façonnés même des matériaux les plus ordinaires. En même temps que cette révolution s'opérait, un nouveau régime industriel avait succédé à l'ancien, et substitué aux maîtrises et aux jurandes la pratique libre des professions et des métiers. Si cette abolition de toute entrave répond au sentiment le plus impérieux de la société moderne, cependant il est impossible de ne pas convenir que l'art trouvait ses compensations dans l'organisation que le grand mouvement de 89 a renversé. Laissée au bon plaisir individuel et dégagée de toute condition forcée d'apprentissage et de savoir, la profession d'artisan n'a plus réclamé cette instruction spéciale, ces recherches patientes, ce labeur réfléchi, dont les traces visibles se retrouvent dans les objets que le passé nous a légués et en constituent le prix. C'est là encore une des causes qui ont exercé une influence défavorable sur la part d'intervention de l'art dans l'industrie moderne.

» L'Expression universelle de Londres a fait descendre une lumière nouvelle sur cette situation. Elle a montré, comme enseignement capital, que si les éléments matériels de fabrication, la perfection des machines, l'abondance et le bon marché des matières premières, entraient toujours pour une forte mesure dans la prééminence industrielle, les principaux pays producteurs n'étaient plus loin de posséder, tous à un degré presque égal, ces moyens de concurrence, et que, dorénavant, pour fixer la véritable supériorité, il fallait compter davantage avec les exigences de l'art et de la science. Cette vérité importante, le prince libéral qui a conçu le plan de l'Exposition universelle et les hommes distingués qui formaient, sous sa présidence, la commission royale, l'ont hautement proclamée, quelque atteinte que l'amour-propre de l'industrie britannique en pût ressentir momentanément. Confirmant les paroles par les faits, la commission royale a appliqué les ressources considérables dont elle disposait, à préparer pour cette industrie des moyens de perfectionnement scientifique et artistique.

» Sur un terrain moins vaste et dans une sphère plus modeste, l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique s'est proposée le même but. Acceptant pour l'industrie belge les leçons et la démonstration que l'industrie anglaise avait trouvées dans l'exposition universelle, malgré certaines différences, l'Association s'est attribué, comme mission, d'éclairer et d'encourager nos fabricants, nos artisans et nos ouvriers dans la voie de ces améliorations, dont il faut demander le secret à la culture des sciences et des beaux arts. Si elle avait pu s'effrayer de la faiblesse de ses moyens comparativement à la grandeur du but, elle se serait rassurée en pensant que le sol belge tout entier parlait, en quelque sorte, de l'union intime qui avait existé jadis, dans nos provinces, entre l'art et l'industrie. Cet Hôtel de ville, Messieurs, dans lequel j'élève la voix, ces églises, ces monuments qui font notre orgueil, ces chefs-d'œuvre d'architecture et d'ornementation qui les décorent, ces témoignages qui nous restent, d'autre part, du talent des orfèvres, des ciseleurs, des sculpteurs en bois, des forgerons, des tisserands, attestent combien le génie artistique avait pénétré dans la conception et se mêlait à l'exécution des travaux manuels. Ce sentiment du beau n'est point éteint en Belgique. Sans parler de sa présence évidente dans plus d'une branche de notre production industrielle, il se révèle toujours avec éclat dans les créations de nos peintres et de nos statuaires. C'est aux œuvres sorties de leurs ateliers que l'Association aurait demandé une garantie du résultat de ses efforts si elle n'en avait pas eu d'autre gage. L'art est assez riche en Belgique pour doter l'industrie sur son fonds. Parmi les jeunes gens qui peuplent nos académies et nos écoles de dessin, il en est un grand nombre auxquels, bien que doués de dispositions réelles, et peut-être à cause de ces dispositions même, la carrière industrielle promet un avenir plus assuré et une réputation non moins honorable que la poursuite du beau sous la forme purement idéale. Si un faux préjugé pouvait les arrêter, ils trouveraient dans l'exemple d'un grand pays où les arts industriels ont atteint un haut degré de splendeur et dans nos propres annales, des raisons d'aborder résolument cette voie nouvelle.

» L'association a fait un premier essai du terrain qu'elle a choisi, dans les concours et dans l'exposition auxquels se rattache cette solennité. Tous, ou presque tous, Messieurs, vous avez vu les résultats. Nous ne faisons que rendre une opinion unanime en déclarant que ces résultats ont été très-satisfaisants, en considérant surtout combien l'invitation adressée aux producteurs avait été inattendue pour eux et forcément tardive. Bien que cette épreuve dût particulièrement fournir un sujet de rapprochement avec les épreuves futures, cependant elle a permis, comme terme de comparaison avec le passé, de reconnaître les progrès accomplis, sous le rapport du goût et de la correction, dans l'ensemble de notre production industrielle, et plus spécialement par quelques-unes de nos industries.

» Tandis que d'anciennes branches de fabrication pour lesquelles la Belgique a montré depuis longtemps que, si elle pouvait trouver des rivales, elle n'avait aucune supériorité à craindre, sont venues attester que pour elles il n'y avait pas de point d'arrêt dans la voie des perfectionnements, notre aptitude industrielle s'est manifestée par de nouvelles applications dans lesquelles l'art a eu sa large part d'intervention. Auprès des merveilles de l'industrie dentellière, à côté d'armes d'un travail achevé, où le talent du graveur le disputait au mérite de la sculpture et de l'incrustation, l'on a vu le fer, le bronze et le zinc façonnés de la manière la plus ingénieuse et la plus délicate pour les usages d'embellissement et de luxe, et l'on a admiré aussi des modèles d'ornementation où le bon goût s'unissait à l'originalité.

» L'art du dessinateur pour l'industrie, qui s'était à peine révélé auparavant en Belgique, a fait une première apparition des plus satisfaisantes. Dans ces différentes catégories de producteurs, de nouveaux noms sont venus appeler l'attention, à côté de réputations que le public avait déjà appris à connaître, et l'on a pu constater aussi l'influence que quelques talents éprouvés exerçaient autour d'eux ; ceux qui n'ont pas oublié les remarquables spécimens de ciselure et de sculpture industrielles qu'une de nos grandes villes avait envoyés à l'exposition, peuvent confirmer, surtout, le témoignage que nous rendons de cette influence heureuse.

» Toutefois, Messieurs, l'Exposition à laquelle vous avez assisté, n'est à nos yeux qu'un point de départ. Le début a été encourageant; c'est pour l'Association une raison de plus de marcher fermement dans la route qu'elle s'est tracée. Elle compte faire un prochain appel

pour les concours et l'exposition qu'elle a l'intention d'ouvrir en 1854. En même temps l'Association s'efforcera de remplir les autres parties de son programme, à mesure que ses ressources le lui permettront. Mais pour qu'elle puisse réaliser ses vues, elle a besoin de l'appui de tous ceux qui s'intéressent au but qu'elle poursuit et qui peuvent l'aider à l'atteindre.

» L'Association est heureuse d'avoir rencontré la sympathie du gouvernement qui ne pouvait manquer à une entreprise louable, et dont la présence de M. le ministre de l'intérieur à cette cérémonie fournit un témoignage flatteur. Mais, ambitionnant l'honneur d'accomplir sa mission par le seul concours des efforts privés, c'est sur eux qu'elle fonde l'espoir de mener à bonne fin une œuvre honorable et utile pour le pays. »

L'assemblée entière et le bureau ont couvert d'énergiques bravos ce discours remarquable, où chaque idée nette, claire et juste revêt une forme à la fois concise et brillante, puis M. le secrétaire a proclamé les noms des exposants auxquels des médailles ou des mentions honorables ont été décernées par le jury. Les voici :

ARCHITECTURE, ORNEMENTATION. — M. Dussaert, de Bruxelles, s'est retiré du concours comme membre du jury. — *Médailles* : MM. Bonnefoi, Delbove, Dendal et Delacroix, de Bruxelles; Geernaert, de Koekelberg et Halleux, de Liége.— *Mentions honorables* : MM. Bruggeman, de Loochristy ; Crepin, de Bruxelles; Durlet, d'Anvers, et Hoyaux, de Mons.

TRAVAIL DES MÉTAUX. — M. Buckens, de Liége s'est retiré du concours comme membre du jury. — *Médailles* : MM. Brichaut, de Schaerbeek; Cormann, Lecherf, et Matthys aîné, de Bruxelles ; Van Aerschodt, et Van Espen, de Louvain. — *Mentions honorables* : MM. Dumoulin-Pâque et Willemeure, de Liége.

ORFÉVRERIE. — *Médailles* : MM. Buls et Sandoz, de Bruxelles; Faloise, de Liége — *Mentions honorables* : MM. Calot, de Bruxelles; Decurte, de Gand, et Van Ryswyck, d'Anvers.

ARMURERIE. — *Médailles* : MM. Collin, Cuvilier, A. Raick, Thonet, de Liége, et Tinlot, d'Herstal. — *Mentions honorbles* : MM. Chevron, V. Collette, Lambert Dolne, Lemaire et Lenders, de Liége.

TRAVAIL DES BOIS, SCULPTURE, MEUBLES, PARQUETTERIE. — MM. Dekeyn frères, se sont retirés du concours, ainsi que M. Grandvoinet-Rang. *Médailles* : MM. Art, Beernaert, Châtelin, Couvert et Lucas, de Bruxelles ; Jos. Geefs, d'Anvers ; Pelseneer, de Bruxelles ; Savoir, d'Anvers ; Van den Branden frères, de Malines, et Wynen, de Brée (Limbourg). — *Mentions honorables* : MM. Collon, Cramer, Demanet-De Rudder, Soret et Warin, de Bruxelles ; Ogis, de Liége , et Van Hool, d'Anvers.

ARTS CÉRAMIQUES, VERRERIE, PEINTURE ET DÉCORATION. — *Médailles* : MM. Lessore, de Bruxelles ; Mertel, de Hal. — *Mentions honorables* : MM. Pluys, de Malines ; Remacle, de Bruxelles ; Van Lerius, d'Anvers, et Vermeren-Coché, d'Ixelles.

DESSINS DE MANUFACTURE, TISSUS, BRODERIES ET DENTELLES. — MM. Delehaye, Duhayon Brunfaut et Vanderkelen-Bresson, de Bruxelles, se sont retirés du concours comme membres du jury. — *Médailles* : Atelier de Swevegem, MM. Audinet, Jorez, Lemaieur Deliége , et Zirckzée, de Bruxelles ; Noël, d'Alost ; Mme Platteau, d'Audenarde; Vanderzyp, de Gand ; — *Mentions honorables* : MM. Clavareau, Geens, G. Spyers, Vanschoor, et Ysebaert, de Gand ; Goossens, d'Uccle ; Paternostre, de Louvain ; Weinknecht, de Bruxelles.

TYPOGRAPHIE, IMPRESSIONS LITHOGRAPHIQUES, GRAVURE. — *Médailles* : MM. Jacquain, de Gand, Jamar, Simonau et Toovey, de Bruxelles. — *Mentions honorables* : MM. Vandoosselaere, de Gand ; Vandendaelen et Wurden, de Bruxelles.

OBJETS DIVERS. — *Médaille* : M. Michiels, de Bruges. *Mentions honorables* : MM. Dua, de Gand ; Goutzwiller, d'Altkirch, Marin et Henrard, de Spa ; Ponnens, d'Ixelles ; comte Duchastel, Vanderlught, Wilbrand, de Koning et Hanssen, de Bruxelles.

MENTIONS SPÉCIALES. — MM. Demunter et Peeters de Bruxelles.

M. le secrétaire proclame ensuite les vainqueurs dans les divers concours institués par la Société, et dont nous avons donné naguère les noms ; puis M le bourgmestre donne lecture de l'arrêté royal qui confère les décorations aux artisans dont les noms suivent :

Décorations de 1re classe. — MM. V. Sandoz, graveur sur métaux, à Bruxelles ; Ad. Collin, sculpteur sur armes, à Liége. (Tous deux honorés de la décoration de 2e classe à l'Exposition de 1847.)

Décoration de 2e classe. — MM. J.-B. Art, incrusteur, à Bruxelles; Cuvillier, ciseleur sur armes, à Liége ; Dolne, graveur sur armes, à Liége ; Th. Chef, ajusteur, à Liége ; J.-B. Delé, peintre sur stores, à Bruxelles ; Langer, bijoutier, à Bruxelles ; Fr. Louvois, imprimeur lithographe, à Bruxelles ; G. Meert, sculpteur, à Bruxelles ; J. Mondon, modeleur sculpteur, à Bruxelles ; L.-J. Moreau, chef d'atelier, à Bruxelles ; J. Yserentant, ébeniste, à Bruxelles; Hannet, contremaître, à Alost ; Aug. Vandenkerkhoven, sculpteur, à Saint Josse-ten-Noode ; Dhossche, lithographe, à Gand ; Wautry, marbrier, à Molenbeek Saint-Jean.

Ouvrières auxquelles est accordée la médaille. — Mmes Justine Griffon, dentellière, à Ypres ; Elisabeth Tenies, dentellière, à Bruxelles; Catherine Burgenstée, dentellière, à Bruxelles.

Chacun des industriels et des artisans qui est allé recevoir des mains de M. le ministre de l'intérieur la récompense que son travail a su lui mériter, a été salué par des bravos unanimes qui ont éclaté avec une nouvelle force au moment où, la séance terminée, les membres du bureau se sont levés pour se retirer. Cette fête de l'industrie artistique a été en somme fort belle, vraiment touchante et nous espérons voir augmenter son éclat à mesure que l'Association, mieux connue, verra augmenter le nombre des producteurs qui répondront à son appel.

DE LA SCULPTURE ET DES SCULPTEURS.

CLESINGER.

Les artistes vivants ont, en France, un défaut qui nuit énormément à leur réputation : ce défaut, c'est de ne pas être morts. Tant qu'on vit, on n'est pas. Nous avons beaucoup de peine à reconnaître qu'un monsieur qui boit, mange, se promène comme tout le monde, qui est moins beau, moins grand, moins riche, moins bien mis que nous, ou plus beau, plus grand, plus riche et mieux mis, soit cependant plus que nous. Autant la flatterie nous est facile en France à l'égard des gens puissants, autant l'admiration nous pèse à l'égard des gens de valeur. Heureusement la mort est là. En immobilisant les grands hommes, en clouant un point de bronze à la fin de leur œuvre, en les couchant dans un joli endroit nommé cimetière, où ils ne gênent plus personne, pas même leurs voisins, elle n'éteint pas, mais elle calme un peu l'irritation que causait la vie de leur talent, et la postérité, qui commence à leur fin, peut, à son aise, sur ces corps qui ne bougent

plus, prendre la mesure du vêtement dont elle les couvrira dans l'avenir.

Pour ma part, je trouve le monde bien tel qu'il est. L'aveuglement, l'envie, la bêtise des masses, me paraissent des éléments indispensables à la production de l'artiste. S'il n'a pas une force réelle, il y succombe, tant mieux! S'il a du génie, il en sort plus grand. Et puis, en réalité, pourquoi voulez-vous que ceux qui ont des yeux voient, que ceux qui ont des oreilles entendent? Il y a six mille ans que Dieu a fait le monde, il y a dix-huit siècles que Jésus-Christ est mort pour le prouver, et il y a encore des gens qui disent que ce n'est pas vrai. L'esprit de négation est à peu près universel chez nous. C'est tout naturel : c'est chez nous qu'on produit le plus. On ne peut nier que ce qui est. Nier une chose qui n'existerait certainement pas, ce serait l'affirmer. Deux négations valent une affirmation, au dire des grammaires. Cependant, c'est une grande jouissance pour l'homme intelligent de pouvoir, de savoir admirer. Peut-on mieux utiliser ses sens qu'en les employant à la perception, à l'analyse, à l'admiration d'une belle œuvre! Ce que je sais, moi, c'est que je remercie Dieu de m'avoir fait naître dans un siècle comme celui-ci, que je regarde tout simplement comme un des plus grands siècles de l'histoire de l'intelligence humaine, et je dis un des plus grands, parce que nous ne sommes encore qu'à la moitié. Il résulte de ma satisfaction d'être contemporain de tant de grands hommes, que je vais voir le plus souvent possible ceux que je connais. Il y a des gens qui vont voir le palais des singes au jardin des plantes. Chacun prend son plaisir où il le trouve. Il est vrai que ces gens-là ennuieraient fort les artistes s'ils allaient les visiter.

Or, parmi ces artistes, il en est un donc le caractère, les allures, l'esprit, le talent me sont on ne peut plus sympathiques. Il me représente volontiers les mœurs des maîtres d'autrefois. Le travail n'a pas deux manières d'être; le génie n'a pas deux costumes; il est comme la nature, il se renouvelle, mais il ne varie ni dans la forme, ni dans la conception, ni dans ses fruits. Qu'il soit sombre et isolé, comme Michel-Ange; qu'il ait l'air d'un prince suivi de sa cour, comme Raphaël; qu'il porte tunique comme Phidias ou perruque comme Racine; qu'il se révèle à quarante-cinq ans comme Jean-Jacques, ou qu'il commence à dix-neuf ans comme Voltaire, il y a un moment où il est toujours le même; c'est le moment où seul, en face de son œuvre, il lutte avec elle et la pétrit. Alors, il n'y a plus un homme sombre ou un prince, il n'y a plus de tunique, il n'y a plus de perruque ridicule, il n'y a plus d'âge; il y a tout simplement l'homme dans la manifestation la plus large, la plus poétique, la plus convaincante de sa puissance, dans ce qui le rapproche le plus du créateur, dans la création. Certains arts ont le privilége d'allier la plastique à la pensée dans cette lutte. Le moins beau de tous les artistes en état de création, c'est l'écrivain. Il s'en faut de très-peu qu'il soit ridicule. Il regarde au hasard, il questionne son mur, il laboure son cerveau, dont les sillons apparaissent en rides sur son front; il contracte ses traits, il parle haut comme un fou, il égratigne son papier d'une plume nerveuse et criarde, il ne sait que faire de sa main gauche, à moins qu'il ne s'en comprime de temps en temps la face comme pour amener la pensée sur ses lèvres et la faire tomber sur le papier.

Le musicien n'est pas amusant pour ses voisins quand il compose, mais au moins il a devant lui un instrument qui lui rend en bruit véritable la pensée qui bourdonne dans son cerveau, comme un oiseau dans sa cage, jusqu'à ce qu'elle ouvre enfin ses ailes et s'élance à travers l'espace. Dans le frémissement de ses deux mains sur les touches d'ivoire, dans la pression de ses pieds sur les pédales, au milieu des vibrations de toutes sortes qui l'enveloppent et auxquelles se mêle sa voix, tout humide de l'inspiration récente, il y a quelque chose de saisissant qui lui donne des apparences de Pythonisse visitée et tourmentée par son Dieu.

Campé fièrement devant une toile de vingt pieds où se meut déjà par la vigueur et l'harmonie des tons tout un monde immobile, taillant, comme Rubens, d'un seul coup de pinceau quelque rouge cardinal dans la toile étonnée, le peintre a des attitudes nobles et cavalières qui lui permettent de travailler devant ses intimes. Mais là où l'expression de la puissance créatrice est la plus fougueuse, la plus poétique, la plus imposante; là où elle effraie presque, c'est chez le sculpteur.

Un soir d'été, il pouvait être huit heures, je rencontre Clesinger. C'est de lui que je veux vous parler depuis le commencement de cet article. Le connaissez-vous? je ne crois pas; car il sort peu, et je ne me rappelle pas l'avoir vu une seule fois dans un théâtre ou dans un lieu public. Il est de la vraie race des artistes, des laboureurs de l'esprit, s'attelant à leur œuvre tant que le soleil brille, ne la quittant que lorsqu'il disparaît, y revenant quand il se lève. Je le répète, j'aime cette nature brusque, impatiente, hautaine. Ce que vous prenez pour de l'orgueil, quand il parle de lui, c'est la conscience, non pas de sa valeur, mais de sa force. Il sait ce qu'il peut; voilà pourquoi il le dit, et il a d'autant plus raison de le dire, qu'il est de ceux que ses confrères ont le plus contesté dès son début; qu'il n'a pas, comme nous, qu'à prendre une feuille de papier et une plume pour répondre, et qu'il lui faut, pour prouver ce qu'il dit, remuer des milliers de livres de terre ou tailler dans le marbre rebelle un démenti de dix pieds. J'aime ce talent parce qu'il a les trois conditions indispensables; il est rapide, fécond, vivant, et si je parle de lui aujourd'hui, ce n'est pas pour faire à un grand artiste une réclame dont il se soucie peu; c'est pour initier, autant qu'il sera en moi, ceux qui me liront, à cette lutte merveilleuse de la pensée contre la matière, lutte à laquelle j'ai assisté plusieurs fois, et dont chaque fois j'ai vu l'homme sortir triomphant et superbe.

Donc, par une belle soirée d'été, au mois de juin, à huit heures du soir, je rencontrai Clesinger montant seul et rapidement l'avenue des Champs-Élysées. Je l'abordai en lui demandant où il allait ainsi. Il me prit le bras en continuant de marcher et me dit :

— Je vais travailler.

— A cette heure-ci?

— Oui.

— Où demeurez-vous?

— Au bois de Boulogne.

— Et vous y allez à pied?

— A pied, pour me mettre en train. Voulez-vous venir avec moi.

J'acceptai.

— Que faites-vous en ce moment, lui demandai-je.

— Une Andromède.

— Grande?

— Huit pieds.

— Vous en êtes au marbre?

— Pas encore, mais la terre est finie; seulement...

— Seulement?

— Il a fait bien chaud aujourd'hui, et j'ai idée qu'elle aura profité de cela pour se lézarder tant qu'elle aura pu.

Et mon compagnon, en parlant ainsi, se mit à marcher plus vite encore.

Jamais une maîtresse, jamais une table de jeu, jamais une passion si puissante qu'elle soit n'a attiré vers elle celui qu'elle domine comme l'œuvre commencée attire le véritable artiste. Quand il va retrouver une femme ou le jeu, l'homme va retrouver quelqu'un ou quelque chose qui n'est pas lui, tandis que l'artiste, en retournant à son œuvre, va se rejoindre lui-même. Ce marbre, cette toile, ce manuscrit, cette partition, le plus simple rêve de sa pensée, c'est son sang, c'est sa vie; l'attraction est directe, irrésistible entre le corps qui contenait la pensée et cette pensée qui, déjà vaguement formulée par le ciseau, le pinceau ou la plume, appelle incessamment la main qui la complètera. Et ce qui fait la force de cet amour de l'art, c'est que l'artiste tire ses joies, ses orgueils, ses douleurs de lui-même et de lui seul. Là, pas de bouche qui mente, pas de fantaisie du cœur ou du hasard qui éloigne tout à coup de l'homme heureux l'être ou la chose qui faisaient son bonheur. L'œuvre vit, mais d'une vie qui appartient toujours à son créateur. Plus il l'enferme, plus il l'isole, plus il la corrige, plus il la rudoie, plus elle lui sourit. Incompréhensible, inerte pour les autres, elle a pour lui toutes ces tendresses caressantes de l'abandon d'une vierge. Il peut la donner, il peut la vendre, partout où il la retrouvera, elle lui sourira d'un sourire qu'elle n'aura pour personne, et lui l'accueillera d'un amour éternellement jeune, parce qu'il sera sans satiété possible, parce que la jouissance qu'il donne est toute dans l'esprit et ne peut s'affaiblir comme les autres par la possession matérielle qui, prêtant un instant à la force physique de quoi manifester l'exagération morale, diminue la cause à chaque manifestation qui diminue cette force, et finit par user l'idéal au frottement de la réalité.

Nous arrivâmes à Madrid. Mon compagnon sonna à la grille de sa maison, on vint nous ouvrir, nous traversâmes un grand jardin, et je fus introduit dans un atelier qui emplissait à lui seul le grand pavillon qu'on appelle le pavillon de Mademoiselle. Nous attendîmes un moment sur le seuil que le domestique nous eût apporté de la lumière, après quoi notre sculpteur pénétra dans la salle, en tenant la bougie un peu au-dessus de sa tête. Ce n'était pas une aussi faible lueur qui pouvait éclairer un atelier aussi vaste que celui où nous nous trouvions. L'air y était frais, l'ombre épaisse et lourde. La lumière vacillante faisait hésiter dans les masses ténébreuses des silhouettes vagues, des contours insaisissables auxquels le jeu de la lumière prêtait un instant la vie, et que l'ombre engloutissait bientôt. Cependant, à mesure que le rayon lumineux approchait du centre, certaines parties de marbre et de plâtre se détachaient plus précises sur les murs gris, et je reconnaissais des torses, des masques, des moulages récents. De grands rideaux de serge verdâtre, cachant les hautes fenêtres aux barreaux étroits, descendaient en plis réguliers du plafond jusqu'au sol, et enfin, au milieu, sur un piédestal tournant, se dressait une masse couverte d'un drap blanc mouillé, qui, en se collant sur certaines formes, lui donnait des apparences de fantôme.

C'était l'Andromède.

Pendant ce temps, le domestique, fait aux habitudes de son maître, avait descendu une large lampe à vaste réflecteur suspendue au plafond, l'avait allumée, remontée à sa place, et nous avait laissés.

Je m'étais assis. Clesinger avait ôté sa redingote, sa cravate et son gilet. Il avait rabattu le col de sa chemise et relevé ses manches.

— A nous deux, maintenant, fit-il d'un ton narquois en marchant vers l'Andromède, tu dois m'avoir fait des farces.

Et grimpant sur une échelle double il découvrit la statue. Elle était coupée au centre par une lézarde profonde occasionnée par l'ardente chaleur du jour, et le haut du corps était près de tomber.

— Avez-vous du temps? me dit Clesinger du haut de son échelle et en tournant la tête vers moi.

— Oui.

— Voulez-vous voir quelque chose de curieux?

— Je veux bien.

— Allumez un cigare et regardez.

En parlant ainsi, il redescendait de son échelle, disparaissait un moment dans le jardin et reparaissait bientôt avec une hache à fendre du bois.

Alors, retroussant de nouveau ses manches, il écarta l'échelle, monta sur le piédestal de l'Andromède, se trouva face à face avec elle, la regarda un instant, puis lui jetant au visage une insulte comme si elle eût pu la comprendre et en rougir, il prit sa hache des deux mains et avec la rage d'un bûcheron qui veut abattre un chêne, il fit tournoyer l'arme au-dessus de son front et du premier coup lui abattit la moitié du corps; les coups se suivirent avec une rapidité effrayante. La malheureuse Andromède s'écroulait à mes pieds, avec des entailles étranges à travers les formes de son beau corps, et bientôt il n'en resta plus rien que le pivôt de fer qui la soutenait intérieurement.

— Et maintenant recommençons, fit le sculpteur en sautant de son piédestal, en courant à de larges baquets, en plongeant ses bras dedans et en rapportant dans les deux mains des mottes énormes de terre glaise qu'il se mit à empiler le long de la tige de fer. Combien de temps dura le pétrissage de cette montagne de huit pieds, je ne le saurais dire, mais elle s'élevait avec une rapidité féérique. Il ne disait pas un mot. J'essayais de faire oublier que j'étais là, afin d'assister aux impuissantes fiançailles de l'artiste et de sa pensée, afin de surprendre les secrets de cette fiévreuse fécondation. Tout siéyait à ce tableau, jusqu'à la fumée de nos cigares, qui, en enveloppant l'homme et la matière, assouplissait les mouvements de l'un et l'immobilité menaçante de l'autre: jusqu'au silence que nous gardions, et qui prêtait à cette scène une véritable majesté. Les deux plus nobles fonctions de l'âme, l'amour et le travail, ont besoin du silence, cette seconde pudeur de l'esprit. Du reste, la nature elle-même semblait se taire aussi pour mieux prêter attention à l'œuvre d'une

de ses créatures. Au milieu de ce bois si prompt à frissonner, pas un bruit, pas un murmure, pas un frôlement de feuilles. Par les rideaux entr'ouverts j'apercevais un ciel transparent comme un cristal bleu percé d'étoiles sans nombre. Cette nuit était tellement ferme qu'elle semblait décidée à ne jamais laisser revenir le jour.

Qui ne connaît pas le travail de la nuit, ne connaît pas le véritable travail. Qu'elle conscience de sa supériorité a l'homme, quand il s'enferme, la nuit, avec sa pensée, sous le rayon de sa lampe, pendant que les autres hommes reposent dans l'attitude ridicule du sommeil, ou se fatiguent et s'énervent dans l'exercice de leurs passions. La veille intelligente est déjà une victoire sur nos sens, et c'est être, pendant un moment, plus fort que tout le monde que d'être plus fort que soi. Dès qu'on demande au cerveau une création morale hors des vues naturelles, et destinée à une plus longue vie que la création physique à laquelle nous sommes tous appelés, avant de la lui demander dans les conditions qui lui sont le plus favorables, autant alors veiller pendant que la bêtise humaine dort, et s'aller coucher quand elle se réveille.

(La suite à la livraison prochaine.)

DESCENDANCE VIVANTE DE MARIE-THÉRÈSE.

En consultant la nouvelle édition de l'Almanach royal de Gotha, on trouve qu'il existe aujourd'hui 159 descendants en ligne directe et issus d'alliance également assorties, de la naissance de la grande impératrice. Quatre-vingt-six de ces descendants appartiennent au sexe masculin, 73 au sexe féminin.

Le mariage de Marie-Thérèse avec François Ier a donné en 29 ans, comme on sait, 16 enfants de sang impérial, 12 sont morts soit dans la première jeunesse, soit non mariés, soit sans enfants; d'autres n'ont pas donné de descendance qui se soit continuée jusqu'à nos jours. Tous les descendants de Marie-Thérèse que l'on compte encore en Europe et ailleurs n'appartiennent en conséquence, qu'à quatre, dont les chefs sont: 1° L'empereur Léopold II; 2° l'archiduchesse Amélie, depuis duchesse de Parme; 3° l'archiduchesse Caroline, depuis reine de Naples; l'archiduc Ferdinand d'Este.

Le tableau suivant maintient les princesses qui se sont mariées à la branche dont elles descendent.

Les 159 descendants de l'impératrice Marie-Thérèse, dont il est question plus haut, se rattachent comme suit aux divers pays d'Europe :

	Hom.	Fem.
1 BAVIÈRE. Les enfants du prince Luitpold par leur mère l'archiduchesse Auguste de Toscane.	3	1
2 BELGIQUE. Les trois enfants du roi, par leur mère Louise d'Orleans, petite-fille de la reine Caroline de Naples, par conséquent arrière-petite-fille de Marie-Thérèse.	2	1
3 BRÉSIL. L'empereur, sa fille et ses sœurs, par leur mère l'archiduchesse Léopoldine.	1	4
(Maria de Gloria compte pour le Portugal.)		
4 FRANCE. La maison des Bourbons :		
a La branche aînée, par la duchesse de Berry, petite-fille de la reine Caroline de Naples.	1	1
b. La maison d'Orléans, par la reine Marie-Amélie, petite-fille de la même reine Caroline.	10	7
5 MODÈNE. Par l'archiduc Ferdinand, fils de l'impératrice Marie-Thérèse.	2	3
6 AUTRICHE. (Sans la Toscane et Modène).	19	9
	38	26
7 PARME. Par la descendance de l'archiduchesse Amélie de Parme, fille de Marie-Thérèse.	4	3
8 PORTUGAL. La reine et ses enfants, par leur mère l'archiduchesse Léopoldine.	5	3
9 SAXE. Le roi, ses frères et sœurs et leurs descendants, par leur mère, première femme du prince Maximilien, laquelle était fille de l'archiduchesse Amélie de Parme.	4	8
10 SAXE-COBOURG-GOTHA. Outre la descendance du prince Ferdinand, roi du Portugal, les enfants du prince Auguste, par leur mère Clémentine d'Orléans.	2	2
11 SARDAIGNE. *a* Le roi et son frère, ainsi que leurs enfants, par leur mère, une princesse de Toscane.	6	3
b La fille de Victor-Emmanuel, l'impératrice Marie-Anne d'Autriche, et la duchesse de Parme par leur mère, une archiduchesse d'Autriche d'Este.	0	2
12 LES DEUX-SICILES. Toute la maison royale, par la descendance de la reine Caroline et plusieurs alliances récentes.	13	13
13 ESPAGNE. *a* La reine, sa fille et sa sœur, par leur mère Christine de Naples.	0	3
b. Les fils de l'infant Juan Carlos (fils de don Carlos), par leur mère l'archiduchesse Béatrix d'Este.	2	0
c. La descendance de l'infant François de Paula, par sa femme Louise de Naples.	6	5
14 TOSCANE. Ligne colatérale de la maison d'Autriche.	5	5
15 WURTEMBERG. Le fils du duc Alexandre, de son mariage avec Marie d'Orléans.	1	0
	86	73
	159	

SUR LA MORT DE Mlle DE ****.

25 Avril 1852.

—

I.

Un jour, las du murmure et des bruits de la ville,
J'allais, triste et rêveur, m'égarer par les champs,
Humer le baume pur de parfums et de chants
Qu'exhale aux jours d'été la nature tranquille.
Dans les airs frémissaient mille bruits inconnus :
Le ramier sur les toits, l'oisillon sur la branche,
L'insecte dans les blés ou l'aubépine blanche;
Partout des hymnes ingénus !

Dans les chênes feuillus les soupirs de la brise,
L'enfant dans les buissons, la vache dans les prés,
Le laboureur actif dans les champs diaprés
Que son labeur béni chaque jour fertilise.
Les voix se mariaient en cet humble concert
Qui montait vers le ciel en suaves bouffées;
Tribut simple et pieux, louanges étouffées
De l'oasis ou du désert.

Moi, lutteur écarté des arènes du monde,
Brin d'herbe balayé par les froids aquilons,
Je suivais sur la rive et dans les verts sillons
Le vol de l'hirondelle ou les remous de l'onde.
J'allais, l'âme livrée à d'intimes regrets,
Sous le désespoir sombre abritant ma pensée,
Saluer d'un œil sec ma moisson dispersée,
Rêver au repos des cyprès.

Je foulais sans regard l'ornière sillonnée,
Du vin de la douleur abreuvant mes ennuis,
Quand, mystère ou hasard, mes pas furent conduits
Au bord d'un champ de blé, doux espoir de l'année.

Je m'assis sans parole au rebord du chemin :
Là, de gais moissonneurs, de belles jeunes filles
Couchaient les épis mûrs au tranchant des faucilles,
Chantant leur rustique refrain.

L'épi, la paille frêle humide de rosée.
Que le vent des beaux jours naguère caressait,
Vers le sol déchiré lentement affaissait
A l'atteinte du fer sa tige d'or brisée.
Mais, timides trésors, victimes de la faux,
Des fleurs aux bleus reflets tombaient parmi les herbes,
Et la fille des champs les mêlant à ses gerbes
Les livrait aux mêmes fléaux.

Les travailleurs chantaient leur complainte naïve ;
Le merle bleu sifflait à l'abri du buisson;
Le regard du bon Dieu bénissait la moisson :
Mais à ce bonheur pur mon âme était rétive.
En face du repos fidèle à mes douleurs,
Sourd à l'oiseau rapide, à ses notes joyeuses,
Aux refrains du travail, à ces enfants rieuses :
Je rêvais à ces pauvres fleurs.

A peine le soleil dorait leur auréole ;
Avec elles mouraient les riants souvenirs,
Les symboles d'amour et les chastes désirs
Qu'un être aimant confie à leur frêle corolle.
Riches de séve encor, je les vis s'incliner ;
Le sable les souillait et leur tige débile
Était foulée aux pieds comme une herbe inutile
Qu'on jette au versant du sentier.

Et je dis en mon cœur : Qu'est-ce donc que la vie !...
Une plante perdue aux champs de l'Éternel,
Qu'à toute heure du jour emporte un vent mortel
Loin des feux bienfaisants et de l'ombre fleurie !
De regrets en regrets sondant mon horizon,
Des yeux du souvenir je vis, ombres furtives,
Passer les morts chéris enlevés à nos rives :
Fleurs mortes avant la saison !

Et de leurs doigts légers me tressant des guirlandes
Avec les dons du ciel, dédains du moissonneur,
Ces blanches visions voilaient mon front rêveur
Sous les débris fanés de leurs froides offrandes.
De larmes oppressé je me disais encor :
« Ces fleurs eussent paré le sein des jeunes filles :
« Dieu ne l'a pas voulu ; le tranchant des faucilles
« En fit les jouets de la mort.

Tout rayonnait d'amour : les doux chants d'une mère
Appelaient le sommeil sur l'enfant au berceau,
La craintive brebis caressait son agneau ;
La paix et le bonheur souriaient à la terre !
Le cœur gros de soupirs je marchai jusqu'au soir,
Seul rêvant à la mort en face de la vie,
Et je priai : — Seigneur, à l'âme poursuivie
Laisse le baume et l'espoir !...

II.

Pareille à la fleur parfumée
Qui tombe avec l'ivraie et la paille et le grain,
J'ai vu, belle et rieuse, une enfant bien aimée
S'incliner, froide et inanimée
Aux premiers jalons du chemin.

Hélène ! le vent de la tombe
A fané ta couronne au plus beau de tes jours.
Arrêt mystérieux, jeune fille et colombe,
Hélas ! ici-bas tout succombe
Quand sonne l'heure des amours.

Des chastes fleurs de la jeunesse
Une main généreuse avait su te parer.
Ton suave regard appelait la tendresse ;
Loin des ronces de la tristesse,
Vierge, tu pouvais folâtrer.

Pour toi les trésors de la terre
Vinrent dès ton enfance à tes pieds s'enlacer ;
Et puis, ivre trop tôt d'un orgueil éphémère,
Sans porter envie à la mère
Nul homme ne le vit passer !

Tant d'amour l'avait donc bercée
Pour que la mort te mit à l'ombre du cercueil !!..
Et qu'en un jour funeste, ô vierge délaissée,
Le voile de la fiancée
Devint une robe de deuil !

Les pleurs que ta mort fit répandre,
Jusqu'au jour espéré du départ éternel,
De tes dix-neuf printemps abreuveront la cendre ;
Holocauste pieux et tendre
Qui fume au foyer paternel !

III.

Seigneur ! ta volonté l'appelle !
N'as-tu pas dans le ciel tes anges bienheureux ?
Vois nos cœurs éplorés que l'angoisse morcelle ;
Tout vivait d'amour autour d'elle,
Aujourd'hui tout est morne et creux.

Qu'elle entre en ta béatitude !
Lis ses jeunes vertus dans les pleurs de nos yeux.
Du suprême bonheur la mort est le prélude :
Mais si la sentence est bien rude,
Ta croix nous rappelle les cieux.

IV.

Mère au front affaissé que le malheur visite,
Que ton cœur soit l'asile où l'espérance habite :
Dieu ne frappe que ses élus.
Fléchissons le genou quand sa droite nous touche :
Et pleurons celle qui n'est plus,
Une humble prière à la bouche.

Morte pour ton amour, elle vit pour le ciel,
Où des beaux séraphins le cantique éternel
Comme une sœur t'a saluée.
Avant que la douleur fut venue apposer
Sur ce front virginal un profâne baiser ;
Son Dieu l'a rappelée.

Oh ! de ses jointes mains, de son œil plein d'amour,
Elle aura prié Dieu pour que sa mère un jour
Pût l'embrasser encore ;
Elle aura demandé qu'après quelques matins,
L'ange la conduisit par les plus beaux chemins
Au pied du trône qu'elle implore.

Afin que, seule et triste égarée ici-bas,
Le désespoir ne vint l'enlacer de ses bras,
Glacer de son haleine
Ce front d'où le bonheur en un jour avait fui ;
Afin qu'on écartât de son cœur sans appui
Toute douleur humaine.

De stériles regrets empliront-ils nos cœurs ?
Pauvre mère éprouvée entre toutes tes sœurs ;
O femme que le Christ flagelle !
Quand la coupe de fiel à ta lèvre monta,
Dieu te fit entrevoir Marie au Golgotha :
Sois forte et sublime comme elle !

A. B.



LE FAUCONNIER

CROQUIS FUNÉRAIRES,

Notes extraites de l'introduction inédite des Sépultures des rois et des reines de France.

Les funérailles des Celtes duraient ordinairement plusieurs jours, et c'était, pour les parents et les amis du défunt, un temps de fête et de bonne chair. Cet usage existait aussi dans la Scythie ; dans plusieurs de nos provinces, l'usage du *repas des funérailles* s'est encore conservé.

Jules César remarque « que les enterrements des Gaulois sont magnifiques et somptueux à leur manière. On jette, dit-il, dans le feu, ce qui faisait plaisir au défunt, même les animaux. Il n'y a pas fort longtemps que l'on brûlait, avec le maître, les esclaves et les clients qu'il avait affectionnés. » (*César, lib.* VI, *cap.* 19).

Depuis Sardanapale, mettant le feu à son palais et savourant la joie barbare d'épier au milieu de ses femmes et de ses esclaves jusqu'aux infortunées *veuves du Malabar*, qu'une coutume sauvage forçait naguères à être brûlées sur le bûcher qui consumait les cendres de leur époux, on trouve dans l'histoire beaucoup de faits analogues.

Du temps de Jules César, les Gaulois conservaient donc, au moins en partie, l'ancienne coutume des Scythes, qui, dans les obsèques des personnes de considération, brûlaient, avec les corps des grands seigneurs, leurs femmes, les clients qui s'étaient dévoués à vivre ou à mourir avec eux, leurs domestiques, leurs chevaux, leurs chiens et leurs armes.

Au VIIe siècle, on avait conservé un usage qui remontait aux Égyptiens : celui d'enfermer avec le cadavre des morts de l'or et des joyaux. (*Voir Grégoire de Tours, traduction de Guizot, tome Ier, page 450. Bibliothèque de l'Arsénal. H. n° 285 bis.*)

Quand on portait en terre les corps des papes décédés, le peuple, par suite de la grande vénération qu'il leur portait, les couvrait de dalmatiques qu'on se partageait ensuite comme des reliques. En l'an 595, un concile qui s'était assemblé à Rome le 5 juillet, voulant mettre un terme à cette pratique superstitieuse, défendit de couvrir désormais d'aucune étoffe le corps d'un évêque de Rome.

A l'enterrement du général Foy, à celui de Larochefoucault-Liancourt et à d'autres encore que nous pourrions citer, on a vu les assistants, mus par un pieux enthousiasme, se partager les morceaux de draps de velours noir qui couvraient le cercueil. Sous un culte différent, la superstition est la même.

La réponse de saint Cyprien à l'église de Furnes, dans laquelle il est dit qu'on ne devait faire ni oblation ni prière pour Germinius Victor, conformément au décret d'un concile tenu précédemment, prouve que dès-lors la prière pour les morts était une pratique établie anciennement dans l'église. (*V. Abrégé chronologique de l'Histoire ecclésiastique, tome Ier, page 78, Remarques particulières sur le* III*e siècle.*)

L'article LXXV des Capitulaires de Louis-le-Pieux (année 827) permet d'inhumer les morts les dimanches et les fêtes. Cette permission se trouve aussi répétée au 6e livre des Capitulaires (article CCCLXXX).

Dans les IXe, Xe et XIe siècles, il était assez ordinaire d'enterrer les morts dans les fondations des églises, pour que leurs tombeaux ne fussent pas violés. Guillaume II, comte de Provence, fut enterré dans les fondements de l'église de Montmajour, près d'Arles, que l'on commençait à bâtir à cette époque, c'est-à-dire en l'an 1018.

Les antiquaires, comme l'abbé Cochet, qui font des fouilles dans l'emplacement des églises romaines, savent bien cela, aussi leurs fouilles amènent toujours la découverte d'objets précieux et inconnus, enfouis dans la terre depuis environ mille ans et dans un état surprenant de conservation.

Au mois de décembre 1852 on a découvert à Rheims, sur l'emplacement d'un ancien cimetière romain, en haut du faubourg Cérés et près de la voie romaine qui conduisait de Rheims à Vouziers, deux pierres tumulaires gallo-romaines qui ont été déposées à l'hôtel de ville. Une de ces deux pierres, d'une conservation parfaite, représente un homme exerçant le métier de tonnelier, si l'on en juge par le chevalet sur lequel il est assis et par les outils sculptés qui se trouvent devant lui. Un antiquaire distingué de la Champagne s'occupe en ce moment d'écrire une dissertation sur ces curieux vestiges qui remontent à la période de l'occupation romaine.

Au milieu du siècle dernier, on découvrit, dans un village du Limousin, une véritable *nécropole*. Nous ne pouvons résister au plaisir de rappeler ici les observations que leur examen a suggérées à M. Champollion Figeac :

« Sur le bord du grand chemin qui conduit de Vienne à Civeaux » (Vienne), à l'entrée de ce village on trouvait, en 1737, dans l'espace de 3051 toises carrées de six à sept mille cercueils de pierre, » presque tous à fleur de terre, quelques-uns un peu enterrés, et un » très-petit nombre au-dessus de la terre. Leur forme approche du » carré long ; il y en avait de toutes les grandeurs, depuis 3 pieds » jusqu'à 6 pieds 2 ou 3 pouces. Chacun de ces cercueils était couvert d'une grande pierre souvent plate, quelquefois convexe en » dessus, large de 2 pieds 5 ou 6 pouces, et longue de 6 pieds 6 ou 7 » pouces. Quelques-uns ont été ouverts et on n'y trouva que des » ossements altérés et se réduisant en poussière ; on peut constater » que plusieurs cadavres furent entassés dans le même tombeau, soit » simultanément, soit à des époques différentes. On ne découvrit ni » médailles, ni armes, ni ustensiles d'aucune espèce. Quelques-uns » des cercueils portaient des inscriptions ; d'autres des figures allégoriques et des croix latines, mais en très-petit nombre. Le couvercle le plus remarquable est celui où se trouve sculptée la figure » d'un homme placé dans une espèce de niche peu profonde : ses » formes ne sont ni belles ni régulières ; il est revêtu d'une espèce » de *saie* (*) ouverte sur les deux côtés, et il est couvert d'un manteau qui ne dépasse pas ses genoux ; ses cheveux et sa barbe sont » courts. Ce costume d'homme paraît remonter au IXe ou au Xe siècle.

» Les recherches nombreuses qui ont été faites sur les cercueils » de Civeaux font remonter au règne de Charlemagne l'origine de » ces monuments. »

Dans différentes régions de la France, on fait souvent des découvertes de cercueils semblables à ceux de Civeaux. Ils sont ordinairement en calcaire creusés en forme d'auge, et recouverts chacun par un couvercle plat de même matière, posé hermétiquement dessus. Leur longueur varie de 1 mètre 70 centimètres à 2 mètres. Quelquefois, le simulacre du cadavre est profondément et grossièrement gravé dans le fond.

Souvent ils sont presque à fleur de terre. Quand ils sont orientés de l'est à l'ouest, c'est un indice que les ossements qu'ils renferment sont ceux d'un chrétien. Les corps ainsi disposés, étant tous préparés à la résurrection, regardent le côté par où doit apparaître le Messie au jour du jugement universel.

Dans certaines provinces, on a conservé cette locution familière : *Il ne quittera sa maison que les pieds devant*, pour dire il ne s'en ira de chez lui que pour être porté au cimetière. Cette locution nous paraît remonter à une haute antiquité. *Orcus vobis ducit pedes!* « Pluton vous tire par les pieds ! » On trouve cette exclamation dans la vie de l'empereur Néron, par Suétone. On sait que les Romains exposaient et portaient les morts *les pieds devant*. La locution populaire citée plus haut pourrait bien tirer son origine de cet ancien usage, dont le peuple a gardé la mémoire traditionnellement.

En 1844, nous aussi, nous avons visité une *nécropole* des plus curieuses, que malheureusement le tracé du chemin de fer a si considérablement endommagée qu'il n'en reste qu'une portion fort minime. Nous voulons parler des Elyscamps (*Campi Elysii*) près d'Arles. Figurez-vous un immense espace de terrain tout couvert de cercueils de pierre avec couvercles à *oreilles*. Parmi ces cercueils, il y en avait de fort curieux, mais les principaux ont été transportés à Paris à différentes époques, notamment sous Charles IX et sous Louis XIII. On voit des spécimens de ces sarcophages au musée du Louvre et à ceux de Marseille, d'Arles, d'Avignon, etc...

Nous n'oublierons jamais l'impression douloureuse que nous éprouvâmes, lorsque nous quittions des Elyscamps, en jetant un dernier coup d'œil sur les ruines de la chapelle de Saint-Accurse. Contre l'entrée du portique, était une voûte cintrée surmontant le tombeau d'un gentilhomme du pays qui y fut tué en duel. La pierre sépulcrale était noire et béante. Nous y plongeâmes le regard et y

(*) *Saie*, du latin *saga*, espèce de blouse.

vîmes, sur de la paille, un homme couché. C'était, nous dit notre guide, un indigent sans asile qui en avait fait son domicile d'été et d'hiver...... Sur cette froide dalle, le manant avait remplacé, dans sa funèbre et dernière demeure, le gentilhomme féodal dont les ossements avaient été jetés au vent à l'époque de nos troubles politiques.

Il existe, dans les divers musées d'Europe, plusieurs bas-reliefs importants qui représentent divers épisodes des funérailles chez les Romains. Le père Montfaucon, dans l'*Antiquité expliquée*, en cite un qui nous a paru fort curieux.

Le corps du défunt est nu ; il est porté par quatre hommes. Un d'entre eux tient un bâton d'une forme singulière dont le haut se termine en T. Les évêques des premiers temps du christianisme avaient leur crosse ainsi faite, et on les désignait sous le nom de *tau*. L'homme qui suit immédiatement le corps ressemble à Harpocrate, *le dieu du silence*. Il est entièrement nu et tient un doigt sur sa bouche. Un autre tient une lance de chasseur ; un autre mène deux chiens de chasse attachés. Vient ensuite un cheval qui porte des bagages fixés sur un bât en forme de fourchet.

Après le cheval, vient un homme à la mine affligée ; il porte la main à ses yeux et semble pleurer la mort de son ami ou de son maître. Le cortége est terminé par un petit char sur lequel est monté un jeune homme qui paraît témoigner sa douleur. A côté des chevaux, est encore un autre homme qui porte une lance ou un javelot pour la chasse. *Le mort est porté les pieds devant ;* un homme qui le précède tient une épée. Trois femmes marchent devant, échevelées et paraissent accablées de douleur. Un jeune homme les précède, tenant la main sur la bouche. De même que les artistes du moyen-âge, les sculpteurs romains représentaient plusieurs scènes sur un même bas-relief. Nous venons de voir le *portement du corps*, maintenant le voici posé sur le fatal bûcher, devant lequel une femme éplorée s'arrache les cheveux. Cette scène est presque couverte et effacée par une autre plus tragique : une femme, sans doute celle du défunt, se plonge un poignard dans le sein et est soutenue par deux autres femmes qui la relèvent ; à l'extrémité est une autre femme assise devant l'urne cinéraire renfermant vraisemblablement les cendres des deux époux. Peut-être est-ce une de ces pleureuses appelées *préfices*, dont les larmes étaient tarifées chez les anciens.

Hominem mortuum in urbe ne sepelito neve urito. N'ensevelissez ni ne brûlez aucun mort dans la ville. Cette disposition, tirée de la loi des douze tables, ne s'appliquait d'abord qu'à la ville de Rome, mais elle fut étendue par l'empereur Adrien à toutes les villes de l'empire. L'empereur Théodore-le-Jeune la remit en vigueur en 381. Les premiers chrétiens essayèrent de s'affranchir de ses prescriptions, et on les vit, dans quelques localités, inhumer leurs morts dans l'enceinte des villes et même dans les églises ; mais l'autorité ecclésiastique vint prêter main-forte à l'autorité civile, et le concile de Braga, célébré en 563, confirme solennellement la disposition de la loi des douze tables. *Firmissimum hoc privilegium usque nunc retinent Galliæ civitates*, disent les pères du concile de Braga, *ut nullo modo intra ambitum murorum cujuslibet defoncti corpus humetur.*

Cette législation subsista jusqu'à la fin du IXe siècle, époque où l'empereur Léon, par sa novelle 820, abolit toutes les entraves à la liberté des sépultures ; mais l'ancien usage était si enraciné dans les masses que, plus de deux siècles après, en 1133, nous voyons un évêque de France, Gauthier de Châlons, avouer la faute qu'il avait commise en faisant inhumer un chanoine dans l'intérieur de la ville, en contradictions avec les décrets des conciles, les ordonnances des rois et les recommandations des prélats.

Jusqu'au commencement du XIe siècle, il n'y avait point de cimetières proprement dits, c'est-à-dire des lieux spécialement affectés à des sépultures. Il y a des exemples de cercueils, déposés dans la terre, dans des terrains qui n'avaient pas reçu la consécration que l'église donne aujourd'hui à nos cimetières. Ainsi, quelquefois on enterrait les morts dans un coin de champ qu'ils avaient cultivé, le plus souvent au pied des croix placées sur le bord des chemins. Le voyageur disait ses patenôtres devant l'image du sauveur, et s'agenouillait dévotement en priant pour les âmes du purgatoire.

Quand mourait le dernier rejeton d'une noble famille, il était enterré avec son épée et son bouclier dans le caveau sépulcral de la chapelle du château.

Le savant bénédictin Mabillon a fait un remarquable travail sur les sépultures des rois mérovingiens, dont nous extrayons le passage suivant :

« La sépulture des rois mérovingiens était fort simple et presque » sans aucune pompe extérieure : tout ce qu'il y avait de magnifi- » cence était renfermé au-dedans des tombeaux. Une grande pierre, » profondément creusée et couverte en forme de voûte, leur servait » de cercueil : l'on y mettait leurs corps revêtus d'habits royaux. Il » ne paraissait au dehors ni tombes, ni figures, ni aucune épitaphe; » si l'on mettait quelque inscription, elle était gravée ou peinte au- » dedans sur la pierre qui leur servait de cercueil. On n'a employé le » marbre que sous les enfants de saint Louis. *Les cercueils en plomb » ne remontent qu'au* XIIIe *ou au commencement du* XIVe *siècle. Tous les » cercueils étaient en pierre.* (*) »

Jusqu'au XIIIe siècle, et peut-être même plus tard encore, on déposait dans la tombe du défunt le sceau dont il se servait pour sceller ses actes. Cette mesure avait pour but de prévenir les abus que l'on aurait pu en faire en scellant des chartes apocryphes.

Quelquefois aussi on brisait le sceau et on en confiait les débris au tombeau.

Très-souvent on trouve dans les fouilles que l'on fait en province des cachets gothiques mêlés à un peu de poussière humaine. Ces cachets ordinairement en cuivre jaune, sont tantôt ronds, tantôt de cette forme ovale curviligne désignée sous le nom de *vessie de poisson* (*vesica piscis*). Si le sceau est équestre, c'est-à-dire si on y aperçoit un cheval caparaçonné et lancé au galop, c'est que le possesseur était un noble seigneur ayant serfs et vassaux. Si au contraire on n'y distingue qu'une image de saint ou des attributs religieux, c'est qu'il a appartenu à quelque vertueux prélat ou à *damp abbé* du monastère voisin.

Personne n'ignore que l'on trouva le cachet en or du roi Childéric, dans le tombeau de ce prince découvert à Tournay (Belgique), sous le règne de Louis XIV.

En 1793, lors des exhumations de Saint-Denis, on trouva le sceau en argent de la reine Constance de Castille. Ce monument, d'une grande importance, qui présente une inscription et l'effigie de la princesse, était renfermé dans son cercueil.

Ces deux cachets, précieux pour l'histoire de l'art et parfaitement conservés, sont déposés au cabinet des antiques de la Bibliothèque Impériale.

Bernard de Montfaucon a publié, dans le tome V de l'*Antiquité expliquée*, un bas-relief de grande dimension qui retrace les derniers moments d'un Romain. « Une jeune fille qui vient de mourir est » étendue sur son lit avec ses habits et sa chaussure ; le père est » assis à la tête du lit sur un pliant, et la mère aux pieds sur une » chaise à dossier. Ils ont, l'un et l'autre, la tête voilée d'un pan de » leur robe et donnent des marques de leur affliction. Les autres pa- » rents ou domestiques, autour du lit, témoignent, soit par leurs » gestes, soit par leur situation, la part qu'ils prennent à ce deuil » de famille. A l'extrémité de la troupe (*du groupe*), on remarque un » esclave portant ses bas de chausse à la mode des Barbares. Au- » dessus du lit, est un chien qui a la patte sur une espèce de cou- » ronne ; je ne sais si c'était celle dont on devait couronner cette » fille morte ; car, selon la loi des douze tables, on couronnait les » morts qui avaient vécu vertueusement. On remarque, sous le lit, » des pantoufles et des mules de chambre. »

Après avoir lavé le corps avec de l'eau chaude, et y avoir répandu des parfums, on le revêtait de ses plus beaux habits, et on colorait le visage pour atténuer l'horreur des stigmates de la mort ; on le portait sous le vestibule ou à l'entrée de la maison, les pieds tournés vers la rue. Aujourd'hui encore la coutume s'est conservée parmi nous d'exposer le corps des défunts sous la porte de leur maison ; là, couverts, d'un drap noir, ils reçoivent l'eau bénite que jette en passant la main débile de l'enfant, ou celle affaiblie du vieillard qui pense à sa fin prochaine.

(*) Les deux spécimens les plus curieux que nous connaissions sont les tombeaux du roi Clovis Ier et de la reine Frédégonde, actuellement à Saint-Denis. Ils furent extraits en 93, l'un des démolitions de l'ancienne église Sainte-Geneviève, l'autre de l'église Saint-Germain-des-Prés, pour être portés au musée des Petits-Augustins. En 1816, on les plaça dans les caveaux de Saint-Denis, où ils sont encore. Le premier de ces monuments est en pierre ; le second est en mosaïque. *Tous deux remontent au* XIIe *siècle.*

Quand le corps était ainsi placé, on l'environnait de branches de cyprès, cet arbuste funèbre qui, dans nos cimetières, a conservé sa lugubre distination. On le regardait comme l'image de la vie; coupé, il ne renaissait plus et devenait par là le symbole d'un sommeil éternel.

D'après plusieurs anciens auteurs, il est certain que les Grecs plaçaient devant le corps mort un vase d'eau lustrale pour faire les aspersions usitées en cette circonstance solennelle.

Lorsque le christianisme vint changer la face de l'ancien monde, il remplaça la *pollunction*, ou onction des corps, par l'extrême-onction, et l'*eau lustralle* des grands prêtres par l'eau benite.

Chez les Romains, les enterrements se faisaient la nuit. Le cortége se mettait en marche à la lueur des torches, des flambeaux ou de simples chandelles, lorsque la famille du défunt n'était pas assez riche. (*Senec. de brevit. vit subfinem.*)

Dans les premiers temps du christianisme, les Pères de l'Église s'efforcèrent de détruire cet usage qu'ils regardaient comme entaché de paganisme ; nous n'en voulons pour preuve que les paroles de saint Chrysostome : « Que signifient ces flambeaux allumés que l'on » porte aux funérailles des nuits? Les prenons-nous pour des athlètes » dont nous acceptons le triomphe ! » (*Homel. 70 ad antioch.*) L'usage de célébrer les funérailles la nuit dura jusqu'à la chute de la République Romaine. Deux causes contribuèrent à le faire disparaître : d'abord la vanité des héritiers, qui voulaient étaler au grand jour leur douleur intéressée qui se drapait fastueusement ; ensuite les dangers que faisaient naître ces incendies nocturnes et le désespoir exagéré des survivants. On assure qu'ils outrageaient les Dieux par leurs imprécations, qu'ils renversaient leurs statues quand ils les rencontraient sur leur chemin ; qu'ils jetaient les dieux Lares dans la rue, comme si ces divinités étaient responsables de la mort du parent ou de l'ami dont ils regrettaient la perte. Julien l'Apostat dont les efforts eurent toujours pour but de remettre en honneur le paganisme, tenta plusieurs fois, mais en vain, de faire revivre l'usage de célébrer les funérailles pendant la nuit.

A la tête du convoi, marchaient les Préfices, *præficæ*, pleureuses à gages, fournies par les *Libitinaires*, espèce de *croque-morts*, ministres de bas étage préposés au temple et au culte de Venus-Libitine, déesse funèbre, infernale, qui n'est pas sans analogie avec Proserpine ; outre leurs larmes tarifiées, les pleureuses avaient aussi leurs chants mortuaires : elles chantaient ou plutôt elles psalmodiaient sur des airs analogues à la circonstance, les louanges du mort et les regrets de ses héritiers. Ces chants portaient le nom de *nénies*, *næniæ;* modestes et simples dans l'origine, ils devinrent ridicules plus tard par l'exagération avec laquelle ils peignaient la douleur des parents et l'éloge hyperbolique qu'ils faisaient des vertus du décédé. Les *Nénies* tombèrent dans un si grand mépris, quoiqu'on les conservât encore dans les funerailles, que plus tard on se servit du mot *nénies* pous désigner des choses puériles et sans importance. Dans quelques-unes de nos provinces, on a conservé le mot *nenni!* pour exprimer un refus ironique ou pour manifester le doute, l'incrédulité.

La loi des douze tables défendait aux femmes de se déchirer le visage ; cependant les héritiers, *lorsque leurs moyens le leur permettaient*, augmentaient le salaire des *préfices* afin qu'elles s'arrachassent les cheveux et se meurtrissent la figure. Dans la collection du Vatican et au musée de Naples, on voit des statues de *pleureuses*, dont le masque expressif laisse deviner le rôle qu'elles remplissaient dans ces lugubres cérémonies.

Dans les cortéges funèbres on voyait figurer des histrions, des bateleurs et des danseurs, qui, par leurs gestes, leurs contorsions et leur costume grotesque, s'efforçaient de faire diversion à la tristesse générale. Les uns étaient masqués, les autres déguisés seulement. Pourquoi ce contraste de sérieux et de plaisant ? Quelle est l'origine et le but de ces démonstrations mimiques à un moment aussi solennel? on n'a pu encore l'expliquer. Chez nous, dont les mœurs ont été si profondément modifiées par le christianisme, les masques se montrent en public une fois par an, c'est à l'époque du Carnaval, dans le cortége du Bœuf gras, que la révolution de 1848 avait voulu supprimer et qui va reparaître cette année plus brillant que jamais.

De nos jours des congrégations de pénitents masqués suivent encore les convois en Italie. Le Paganisme a disparu de la terre depuis 18 siècles, mais certains détails de mœurs ont survécu à ses croyances.

Les parents du défunt, vêtus de noir ou de blanc en signe de deuil, précédaient la *lectique* ou litière mortuaire ; les fils avaient la tête voilée ; la lectique était portée par des parents, des amis, des affranchis, ou par des gens du peuple, comme aux funérailles de Paul-Emile, suivant les circonstances et la qualité de celui à qui on rendait les derniers devoirs. A notre époque, cet usage subsiste encore; on se souvient qu'un peu avant la révolution de 1830, au convoi du vertueux Larochefoucauld-Liancourt, les étudiants ayant insisté pour porter le corps à bras, malgré l'opposition de la force armée, une collision déplorable s'ensuivit et le cercueil tomba dans le ruisseau. Plus d'un de nos lecteurs se souvient des funérailles du général Lamarque, qui furent le prélude des sanglantes émeutes de juin 1832. Jetons le voile sur ces tristes souvenirs !

Dans les enterrements de 3me ordre, c'étaient les *vespillons* qui portaient la lectique, ou quelquefois les *Sandapilaires*, mais cela n'avait lieu que lorsque le mort était d'une condition très-infime, on les appelait encore *Barginæ* et sous ce nom leur lenteur est devenue proverbiale. Le vieux mot français *barginer* ou *barguiner* vient de là.

Les *vesperones*, *vespillones*, *sandapilaires*, *barginæ*, formaient la classe que l'on retrouve sous Constantin désignée par le nom de *Lectirarii* ou *porte-litières*.

Les Romains avaient l'habitude de jeter dans le bûcher, les animaux domestiques que le défunt avait le plus aimé, afin qu'ils suivissent leur maître dans l'autre monde. La connaissance de cet usage nous explique pourquoi on trouve dans les ossuaires romains, des parcelles d'animaux mêlés à des ossements humains tombés en poussière.

Il arrivait quelquefois que des mères, des épouses, des enfants, des affranchis ou des clients se donnaient le mot pour accompagner celui dont la mort venait de les séparer. Tacite rapporte que des soldats se tuèrent près du bûcher d'Othon, faisant ainsi connaître à quel degré s'élevait leur attachement pour leur ancien empereur. (*)

« Quand les Troglodites enterraient leurs morts, dit le P. Bigault, (**) ce n'estoit pas de long comme nous, mais en peloton, » leur mettant les genoux sur leurs joues, pour ce que, disoient-ils, » que c'estoit même chose d'aller en l'autre monde comme venir en » cestuy-cy, et comme l'enfant vient du ventre de la mère, qu'ainsi » il fallait le mettre dans le tombeau. Or, l'enfant au ventre de sa » mère a les joues entre les genoux, d'où vient que les latins font » peu de ressemblance entre les deux mots, *genæ et genia*. Les mots » si rapprochans, tesmoignent l'approche de ces membres, par là » ces anciens vouloient montrer une grande ressemblance de cette » vie avec l'autre et qu'il ne s'en fallait pas reculer. »

On a fait un livre bien curieux en recueillant quelques-uns des testaments singuliers que l'histoire nous a conservés. Scardeon, auteur estimé, qui a fait un ouvrage sur les plus habiles jurisconsultes de son temps, cite le testament de Ludovic Cortusius, jurisconsulte de Padoue, avec toutes ses particularités. Nous les rapportons ici à cause de leur bizarrerie : «1° Le premier de mes parents qui s'affligera de ma mort, sera exhérédé. 2° Celui de mes parents qui me voyant agoniser, s'en moquera à gorge déployée, sera mon principal héritier. 3° Quand je serai mort, qu'on se garde de tapisser le logis de noir, mais toute en couleur verte, afin de rejouir les survenants. 4° Quand on portera mon corps inhumer, je ne veux point de ces églises ou cimetières ou autres lieux honnètes, mais quelque puant cloaque, ou vilaine voirie. 5° Que les porteurs et assistans se dispensent de chanter *requiem* ou *libera*. Ces chants m'ont toujours déplu aux oreilles ; on chantera autant d'*alleluia* qu'à Pâques. 6° Qu'on appelle tous les musiciens, les violonneurs, les vieilleurs et ménétriers du

(*) Tulère corpus prætoriæ cohortes cum lachrymis et laudibus, vultus manusque ejus exosculantes; quidam militum juxta rogam interficere se, non noxa neque ob metum, sed æmulatione decoris et charitate principis.

(**) L'art de vivre sans mourir ni sans souffrir tant en ce monde qu'en l'autre composé en forme de discours prédicables recueillis et donnés au public pendant quelques intermissions plus douces dans une longue maladie, par le R. P. Bigault. (Evreux, Nicolas Hamilton, 1638, page 65).

Cet opuscule est rare, peu connu et fourmille de particularités historiques d'un vif intérêt.

pays, afin de donner du passe-temps aux assistants et que ce ne soit pas une musique triste, mais qu'ils entonnent de joyeuses chansons et de plaisantes madrigales. »

On le voit, les excentriques existaient bien avant que ce mot eut été créé !

Nous extrayons du P. Bigault, l'anecdote suivante. Elle nous a paru curieuse au point de vue historique, parce qu'elle fait connaître sous un jour tout nouveau l'alchimiste de la mère de Charles IX ! On sait que Ruggieri mourut en 1615, dans un âge avancé et comblé de faveurs royales.

« En voulez-vous un autre de sa sorte et du mesme pays, qui est » venu apporter de sa graine en France à la suite de Catherine de » Médicis, nommé Cosme de Ruggieri, qui est mort comme il avait » vécu ; sa fin fut au faubourg de saint Marçeau, à Paris, où l'on » vit l'aboutissement de sa vie débordée, par son testament et der- » nières paroles ; il est malade à l'extrémité, les médecins, ni lui- » même qui se sent frappé du coup mortel, n'espèrent point de gué- » rison. Il ne demande point de prêtre. On y fait intervenir un » homme de bien, le curé de saint Médard, qui lui vient remontrer » qu'il devait appréhender les jugements de Dieu. ensemble recher- » cher sa bonté et miséricorde, s'il se voulait reconnaître. Il ne » voulut jamais entendre, puis après on y interposa deux parfaits » religieux qu'il écouta quelque peu. Ils lui représentèrent les dou- » ceurs du Paradis, le contentement de voir Dieu, l'agréable com- » pagnie des Anges, etc... Lors d'un ton furieux il s'écrie en ces » termes contre ces religieux (horribles blasphèmes) : fous, maîtres » fous, sortez d'ici avec vos rêveries ; je ne crois point pour moi » d'autre paradis que le jardin de mon logis, point d'autres diables » que mes ennemis et d'anges que mes amis, ni de Dieu que le Roy.

» Par ces dernières paroles, voyez-vous pas que cette âme dam- » née ne sentait que la maladie et la mort présente et celle d'enfer, » et que jamais en sa vie n'avait eu les doux souvenirs de la vie » éternelle. Tous les malvivants, ajoute le bon père Bigault dans » son style naïf, sont semblables amys de cette vie et négligens de » se la continuer à jamais. Je vous en dirois une infinité d'autres si » je ne redoutais vous ennuyer. »

Sans nous écarter du sujet qui nous occupe, nous terminons cet article par une particularité peu connue que rapporte le P. Bigault.

« Estienne, roi de Hongrie, si dévot à la Vierge, qu'il voulut » faire changer le nom de son royaume et le faire appeler le *royaume* » *de la Vierge*, afin de ne prendre ses ébats aux délices ordinaires » de la Cour, fit faire son tombeau en forme d'une Vierge, et disait » pour raison qu'au trépas y mettant son corps dans cette image de » celle où a reposé le fruit de vie, que sa mort se changerait en vie; » aussi pour avoir été si zélé au service de la vierge, il mourut en » riant :*Ridebit in die novissimo.* »

Et maintenant, ami lecteur, nous dirons avec Virgile : *Vivite felices quibus est fortuna peracta !*

Si les investigations auxquelles nous nous sommes livré et dont nous ne publions ici qu'une faible partie, ont pu fixer votre attention, nous nous trouverons suffisamment récompensé de notre labeur.

Si vous voulez plus de détails anecdotiques, lisez un charmant ouvrage de feu Gabriel Peignot, le savant antiquaire dijonnais, intitulé : *Choix de testaments anciens et modernes remarquables par leur importance, leur singularité ou leur bizarrerie, avec des détails historiques et des notes* (2 vol. in-8°.) et un vieux bouquin tout poudreux, composé *sur les hommes célèbres qui sont morts en riant.*

CH. GROUET,
ancien rédacteur de l'Echo du Monde savant et du Journal des Artistes, etc...

DE LA SCULPTURE ET DES SCULPTEURS.

CLESINGER.

(*Suite et fin*)

Pendant que je me faisais ces réflexions, Clesinger avait élevé à la hauteur voulue la masse de terre à laquelle il allait donner une âme. Je n'avais sous les yeux qu'un bloc grisâtre, informe, écorché çà et là de coups de pouce, bombé de bosses incohérentes, n'offrant nulle part le symptôme de la vie que la main du maître s'apprêtait à lui communiquer. Il se rapprocha silencieusement de cette matière inerte, et l'œuvre commença. Je vis d'abord le sommet de cette terre obéissante s'arrondir sous les deux mains du travailleur, et une forme de tête m'apparut sans signes distinctifs, sans regard et sans voix, mais déjà dans le mouvement de la vie. Sans qu'il m'eût été possible d'expliquer comment le miracle s'opérerait. je sentais vaguement flotter autour de ce visage impassible la forme qu'il allait prendre. Jamais je n'ai eu sous les yeux un spectacle plus attachant. Je ne pus m'empêcher de sourire comme un enfant quand je vis s'arrondir le cou qui supporterait cette tête, et quand les premières courbes des épaules sortirent franchement de ce chaos de limon. De ses deux mains, le sculpteur échancra le bas de son ébauche, plaqua vigoureusement à l'emplacement de la poitrine ce que ses mains avaient recueilli de terre. et, cinq minutes après, deux beaux seins tendus par la terreur, qui devait être le sentiment général de l'œuvre. palpitaient sous la caresse souple et ferme à la fois du doigt créateur. A partir de ce moment, le travail devint encore plus étrange. Avec la hardiesse de l'artiste sûr de son affaire. comme on dit vulgairement, celui-ci enfonça l'ébauchoir de fer là où le bras devait commencer, et d'un seul trait, pénétrant comme le soc d'une charrue, il creusa toute la ligne du corps, la cambrant avec la taille, la faisant onduler avec la hanche. sans que la main hésitât ou déviât une seule fois. Impossible de tailler plus crânement la vie dans le néant, le mouvement dans l'immobilité. Au bout d'une heure. l'Andromède était modelée. Les pieds se mêlaient bien encore un peu au terrain, comme ceux d'une Daphné dont la métamorphose commence ; les bras levés en l'air par un geste d'effroi tenaient bien encore un peu au rocher contre lequel la terreur la pousse et la déchire, mais l'attitude était trouvée, l'âme circulait dans l'œuvre, et si. dans certaines parties, on sentait encore l'empreinte trop énergique du pouce. on sentait en même temps qu'il n'y avait plus qu'à adoucir pour compléter, et cette empreinte d'une force vivante sur cette matière froide était d'ailleurs la preuve de la vie communiquée par les moyens humains.

L'aube se glissait entre les rideaux, et je ne saurais exprimer dans quelle harmonie cette première lueur enveloppait l'ensemble de la statue. Ce rayon matinal répandait comme une huile nacrée sur les formes de cette femme. Elle était belle, dans ce désordre de sa première vie, et quelque Pygmalion enthousiaste, entrant en ce moment dans l'atelier, eût été capable de la demander en mariage sans attendre que la dernière main de l'art lui eût donné la nubilité.

— Maintenant, me dit Clesinger, si l'on vous dit encore que je ne travaille que d'après des moulages pris sur nature, vous pourrez dire que ce n'est pas vrai.

Puis, par un sentiment de coquetterie naturelle à l'artiste, il voulut me prouver qu'après la fatigue d'une pensée jetée ainsi en bloc, il était encore capable des plus minutieux détails. car il ralluma son cigare qu'il avait laissé éteindre, et, se penchant sur un des pieds informes de son Andromède. il le chatouilla de son plus fin ébauchoir et le fit sortir de terre avec une crispation pleine de grâce.

Oh ! le charmant pied, et que de fois j'en ai rêvé et que je l'ai cherché souvent dans la réalité sans le retrouver jamais. Comme il était souple, élégant ! comme il avait peur du monstre invisible qui s'approchait de lui ! comme on avait envie de le prendre dans ses deux mains, de le réchauffer sous ses lèvres! C'est là que j'ai eu la preuve de l'inutilité des modèles. On ne copie pas un pareil pied, on l'a dans ses souvenirs ou dans ses rêves, et on le reproduit, quand on est un grand artiste, sans savoir où on l'a vu, sans espérer le voir jamais.

Il était trois heures du matin, lorsque Clesinger quitta son travail.

— Il s'agirait, à présent, de se reposer, me dit-il, et il m'emmena vers un autre pavillon, après avoir enveloppé l'Andromède de façon à ce qu'elle ne lui fît plus de farces, comme il disait.

Le jardin était plein de chants, de fleurs, de tiédeurs embaumées. La nature, l'infatigable artiste, elle aussi, reprenait son œuvre quotidienne.

Or, savez-vous ce que notre homme appelait se reposer? Il me conduisit à une écurie où il y avait deux superbes chevaux noirs, qui dormaient, eux, avec tous les droits de la bêtise. Il les réveilla, les sella tous les deux pour ne pas réveiller son domestique, qui s'étant couché de bonne heure, eût été de fort mauvaise humeur si on l'eût réveillé de si bon matin, et il me dit :

— Allons faire un tour.

Nous courûmes le bois jusqu'à six heures.

J'avoue que, quand nous revînmes, je tombais de sommeil.

— Allons, faites un somme, me dit mon compagnon, nous déjeunerons quand vous vous réveillerez.

Il me donna une fort bonne chambre, où je dormis fort bien.

A onze heures, je me levai et je demandai où il était.

— A l'atelier, me dit le domestique.

Je me rendis de nouveau à l'atelier.

Clesinger n'était pas seul, cette fois. Une jeune femme, dans le costume d'Andromède, posait sur une estrade. En me voyant entrer, elle fit un mouvement instinctif pour se cacher ; en la voyant, je fis un mouvement pour me retirer.

— Entrez, entrez, me dit Clesinger, madame le permet.

Le ton dont *Madame le permet* fut dit était à lui seul tout un poème. Il voulait bien dire : une femme qui pose n'est pas une femme, et vous n'êtes pas assez bête pour la regarder autrement, que comme une statue.

En effet, tout ce qui a rapport à l'art devient chaste. Cette jeune femme était belle, et, de plus, un sentiment de pudeur réelle inquiétait sa nudité. Elle me regardait à la dérobée comme pour me prier de ne pas la regarder franchement. C'était cependant un simple modèle, pour l'ensemble, à trois francs l'heure. Étrange métier quand on y pense : mais je le répète, l'art purifie tout, et pour tout être intelligent, la beauté commande le respect. Cette femme trouvait tout naturel de se dévêtir devant l'homme dont c'était le métier d'étudier et de reproduire sa beauté; mais elle ne semblait pas me reconnaître le droit d'y assister. Quant à Clesinger, il comparait son œuvre *à la nature* et ne s'apercevait pas des réticences pudiques de son modèle. La recherche du beau et du vrai, dans l'art et dans la science, produit, du reste, des phénomènes moraux qui feraient pousser les hauts cris à ceux qui ne sont pas initiés aux mystères de cette vie exceptionnelle que l'art crée dans la vie générale. « Il faut, me disait dernièrement le bon et brave père Cicéri, nous prendre comme nous sommes, nous autres artistes, sans nous demander ce que nous sommes. Nous sommes des animaux à part dans la création, et bien malin sera celui qui nous classera dans le catalogue zoologique. » Il avait raison. Nous pourrions citer des artistes bien connus, dans les temps anciens et dans les temps modernes, que la recherche du beau et les ambitions de l'art ont conduits non-seulement à dévoiler les beautés de leurs maîtresses, non-seulement à utiliser les charmes que leur avait révélés le mariage, mais encore à essayer de pénétrer les secrets et timides trésors que la pudeur de leurs filles se cachait à elles-mêmes. Voyez-vous d'ici cet incestueux et poétique larcin, ce viol du génie qui ne souille pas, ce chef-d'œuvre qui naît de cette découverte si honteuse en apparence, si chaste en réalité. L'art est divin. C'est le Jupiter antique dont l'amour ne laissait pas de traces. Seulement, il faut que l'artiste qui en arrive à de pareilles recherches, qui contemple ainsi la nature dans ce qu'elle a de plus sacré, devienne un grand homme et laisse des œuvres pures comme ses modèles, sinon il n'aura été qu'un curieux obscène, méprisable et impuissant, dont la curiosité aura fait le mal sans produire le bien.

Comme, après tout, je ne suis pas trop mal élevé, je respectai les timidités un peu exagérées du modèle, et j'allai me mettre dans un coin de l'atelier d'où je ne pouvais voir l'estrade. Je ne voyais plus que le reflet de la nature dans les quelques corrections que Clesinger faisait.

— Oh ! la nature, répétait-il ; il n'y a que cela. A peine la met-on à côté de la création, qu'on voit combien on en était loin. Nous pouvons faire plus beau qu'elle ; nous ne ferons jamais si vrai.

—Tenez, continua-t-il, en me faisant signe de m'approcher, et en s'approchant du modèle ; et sa main, sans toucher la peau frémissante de la jeune femme, suivait à deux pouces de distance les lignes de son beau corps; voyez quelle justesse de proportions, quelle harmonie de tons, comme les plis sont doux, comme les ombres sont caressantes ; c'est du marbre, et de plus c'est la vie. Malheureusement, les jambes ne sont pas bonnes ; mais c'est égal, si forts que nous soyons, c'est encore Dieu le plus grand sculpteur ; et vous, ma chère enfant, vous êtes décidément une belle fille. Aussi, je vais faire quelque chose pour vous. Monsieur que vous voyez (il me nomma) peut, je crois, vous être utile ; demandez-lui ce que vous devez avoir à lui demander.

— Ah! monsieur, me dit cette femme, avec une intonation toute joyeuse, et en oubliant tout à fait cette fois dans quel costume elle était, est-ce que vous voudriez réellement bien me rendre un service?

— Certainement, madame.

— Voulez-vous me permettre de vous porter un manuscrit ?

— De vous madame ?

— Non.

— Un roman ?

— Oui, voudrez-vous bien le lire. Je trouve cela très-joli, moi, mais *il* n'a peut-être pas de talent : si vous

trouvez que cela en vaille la peine, voudrez-vous le recommander à un éditeur ou à un journal, car nous ne sommes pas riches.

— Envoyez-moi ce manuscrit, je le lirai et ferai mon possible pour vous être agréable.

Elle me tendit la main pour me remercier.

— Vous pouvez vous rhabiller, lui dit Clesinger.

Elle se rhabilla, et nous quitta, le visage éclairé d'une espérance inattendue, après avoir pris mon adresse.

— Comment trouvez-vous cette femme?

— Ravissante.

— Lirez-vous le manuscrit qu'elle vous portera?

— Oui.

— Vous ferez bien. Tâchez de lui être utile?

— De qui est ce manuscrit?

— De l'homme avec qui elle vit.

— Comment cet homme la laisse t-il poser?

— Ils meurent de faim tous les deux.

— Pourquoi vit-elle avec lui?

— Elle l'aime.

— Sérieusement.

— Sérieusement. Elle va reporter dans le ménage les cent sous de sa séance, et la promesse que vous lui avez faite, et les corps et les cœurs vont vivre quatre jours sur le tout. — Allons déjeûner.

Trois jour après, elle m'apportait le manuscrit.

C'était bien mauvais; on n'en voulut nulle part. Quand j'appris cette nouvelle à la pauvre femme, elle se mit à pleurer. Je fis faire de la copie au pauvre amoureux, puis je partis pour la campagne, et je les perdis de vue.

Dernièrement, j'ai demandé à Clesinger des nouvelles de cette femme.

— Je ne sais pas ce qu'elle est devenue, me dit-il.

Un de ses amis qui était là nous apprit qu'elle était morte.

— C'est malheureux, continua l'ami, c'était un beau modèle; mais elle ne mangeait pas tous les jours, et puis son amant la battait.

Voilà comment est née l'Andromède de Clesinger, que vous verrez en marbre à l'exposition prochaine.

J'ai raconté cette histoire, parce que d'abord elle m'avait frappé par tous les détails que j'ai fait connaître, ensuite parce que Clesinger est, avec trois ou quatre autres artistes dont je parlerai prochainement, celui qui me représente le mieux le travail puissant, persévérant, fier et libre. Je ne sais pas comment il prendra ce que j'écris sur lui : c'est peut-être une maladresse que je commets. On ne sait jamais à quoi s'en tenir avec ces *animaux à part* qu'on appelle des grands hommes; ils ont des susceptibilités de femmes. En tous cas, je lui fais mes excuses, et pour ce que j'ai dit et pour ce que je vais dire encore.

Michel-Ange, ayant eu à se plaindre du pape, qui ne l'avait pas reçu une fois comme devait être reçu Michel-Ange, fit dire à Sa Sainteté, un jour qu'elle le fit demander, qu'il n'était pas chez lui, et le lendemain il quitta Rome, où ni promesses ni menaces ne purent le faire revenir.

Il y a dans Clesinger des indépendances et des fiertés du même genre.

Michel-Ange n'a pas trouvé de maître qui fût digne d'un élève comme lui.

Comme Michel-Ange, Clesinger s'est fait tout seul.

Au siége de Rome, Michel-Ange entoura de matelas une tour qu'il venait de terminer ou qu'il était en train de faire, pour que les boulets qui allaient tuer des hommes ne pussent pas ébrêcher son œuvre.

Clesinger en ferait autant, j'en suis sûr, si l'on faisait le siége de Paris, quand il aura placé au centre de la cour du Louvre cette statue de François Ier, que M. Fould lui a demandée, qui a vingt pieds de haut, dont l'esquisse en terre, exécutée en deux mois, pèse quarante mille livres, et qui sera, tout bonnement, la plus belle statue des temps modernes. On serait déjà un grand homme rien que pour avoir remué une pareille masse.

Si vous en doutez, allez vous-en rue de l'Université, 182, demandez à visiter l'atelier de M. Clesinger; et dans une salle immense, vivant avec ses chevaux et ses praticiens, vous trouverez l'homme et la statue! Seulement si vous n'apercevez pas l'homme tout de suite, ne vous découragez pas et cherchez-le, vous le trouverez derrière une des jambes du cheval.

Alex. DUMAS FILS.

Nous lisons dans l'*Indépendance* de Bruxelles :

Nous avons été admis aujourd'hui à voir une bien étonnante chose. Le plus étrange et le plus colossal de nos peintres nous avait convié à assister à l'exhibition d'une de ses œuvres nouvelles. Il nous avait dit : Soyez là à midi et le rideau vert tombera devant vous.

Comme on le pense nous fûmes exact au rendez-vous. A midi nous étions avec l'auteur devant la curieuse odyssée que nous allons décrire et dont certainement on s'occupera beaucoup.

Le rideau tomba et nous fûmes frappé de l'incroyable sujet que nous eûmes devant les yeux.

Qu'on se figure trois tableaux d'une belle grandeur, peinture à fresque mais sur toile, d'une admirable couleur, ayant de non moins admirables parties et représentant une *trilogie* ainsi intitulée : « CE » QUI SE PASSE DANS LA TÊTE D'UN HOMME GUILLOTINÉ PENDANT LES TROIS » MINUTES QUI SUCCÈDENT A LA DÉCOLLATION. »

Le premier tableau porte, première minute; le suivant, seconde minute; le dernier, troisième minute.

Sous chaque tableau se trouve l'explication du sujet; explication très-longue, car le peintre y raconte comment lui est venue l'idée de cette exploration dans le champ de l'inconnu.

« Il voulait se trouver sous l'échafaud, avec un médecin magné- » tiseur, quelques moments avant que le terrible couperet dût » faire sa besogne. Leur attente fut des plus anxieuses... L'heure » fatale sonna .. Un bruit se fit à côté d'eux... et la tête tomba à » leurs pieds. Alors ils la firent parler au moins mentalement, et » c'est à la suite de ce qu'elle leur raconta que le peintre se sentit » pénétré d'un horrible dégoût pour la peine de mort qui fait si » affreusement souffrir la créature dont la société vient de se ven- » ger. »

Et toutes les confidences que le peintre vient de recevoir à la suite de son horrible étude il les communique au spectateur par ses trois magnifiques peintures et par les explications étendues écrites sous chacun des trois tableaux.

C'est une œuvre si métaphysique, si étrange, si complexe qu'il nous faudra voir et revoir ces pages sans pareilles dans le passé, pour les juger sainement et froidement alors pourtant qu'il y a du génie dans ce travail comme dans tout ce que produit le peintre de *Patrocle*, c'est ce que nos lecteurs comprendront sans peine; mais c'est tout ce que nous en dirons à cette heure.

Le gouvernement a reçu communication du programme d'un concours ouvert à Bois-le-Duc, par la société provinciale des beaux-arts et des sciences du Brabant septentrional, et

qui comprend spécialement un plan pour la restauration de la cathédrale de Bois-le-Duc.

Nous croyons utile d'appeler l'attention des architectes belges sur ce concours, auquel ils sont admis à prendre part, et nous publions, à cet effet, la traduction du programme :

SOCIÉTÉ PROVINCIALE DES ARTS ET SCIENCES, DANS LE BRABANT SEPTENTRIONAL.

Programme des questions proposées dans l'assemblée générale du 14 juillet 1853.

1° Un plan de restauration de l'extérieur de l'église Saint-Jean, à Bois-le-Duc, non comprise le clocher, ni ce qui reste encore de l'ancienne église, au nord et au sud.

On désire que ce plan soit accompagné des dessins complets de l'édifice entier, des dessins des restaurations proposées, et des éclaircissements nécessaires.

Le dessin du plan terrier doit être exécuté à l'échelle d'un pouce à l'aune (un centimètre au mètre, les plans de l'élévation et de la coupe, à l'échelle de deux pouces (deux centimètres), et ceux des détails, à l'échelle d'une palme (un décimètre) au moins.

Les coupes doivent être prises sur la longueur et la largeur de l'édifice entier, ainsi que sur la largeur du chœur, de la nef et des transept.

Le travail qui sera couronné recevra la médaille d'or de la société, de la valeur de 150 florins, et une somme de 300 florins.

Il est en outre assuré au lauréat de ce concours :

1° De la part de la province, une récompense de 500 florins.

2° De la part de la ville de Bois-le-Duc, une même somme de cinq cents florins (fl. 500.)

3° De la part de l'administration de l'église de Saint-Jean, une somme de sept cents florins.

A cette dernière prime, se rattache l'obligation de fournir gratuitement au conseil de fabrique une copie exacte des plans couronnés ;

II. Quels étaient les corps administratifs qui, à l'époque du droit coutumier, ont exercé le pouvoir judiciaire dans le Brabant septentrional, tant avant qu'après 1629, et quelle était leur compétence, principalement celle de la cour de Brabant et du grand conseil de Malines ;

III. Une topographie et statistique médicale d'une des quatre villes principales de la province du Brabant septentrional, au choix du concurrent.

Le prix pour la 2e et la 3e question, sera la médaille d'or de la société.

Les mémoires doivent être écrits d'une autre main que de celle de l'auteur, en néerlandais, en allemand (mais en caractères italiques), en français ou en latin.

Une devise doit y être jointe. La même devise doit être reproduite sur une lettre cachetée dans laquelle l'auteur écrira de sa propre main son nom et son adresse. Il n'est pas nécessaire que les dessins de l'église soient d'une main étrangère ; cette condition ne s'applique qu'aux explications qui les accompagnent. Les mémoires couronnés deviennent la propriété de la société ; les mémoires non couronnés seront rendus à leurs propriétaires.

Les réponses aux questions proprosées doivent être envoyées, franc de port, avant le 1er décembre 1855.

Ainsi arrêté en assemblée du conseil d'administration du 26 septembre 1853.

Le conseil susdit :

VANCOOTH, *Secrétaire.* N.-J. SASSEN, *Président.*

Nouvelles des arts et de la littérature.

Les archives du royaume viennent de s'enrichir d'un document qui est à la fois un autographe des plus curieux et des plus rares, et une pièce historique d'une haute valeur : c'est la confession de Balthazar Gérard, l'assassin de Guillaume le Taciturne, prince d'Orange, faite immédiatement après son arrestation, le 10 juillet 1584 :

Cette pièce, écrite d'un bout à l'autre par le meurtrier, et portant sa signature en cette forme : *Balt. Gerard,* avec parafe, remplit deux pages et demie du format que nous appelons aujourd'hui *Pro patriâ.* La première page a 62 lignes, la seconde 56, la troisième 21. Les caractères en sont tracés avec fermeté et netteté, et à peine y remarque-t-on deux ou trois ratures. L'assassin y raconte avec détail le projet formé par lui, plus de six années auparavant de « tuer et occire» le prince d'Orange, et tout ce qu'il a fait pour en assurer l'exécution.

La confession de Balthazar Gérard, qui n'a jamais appartenu à aucun dépôt public, était parvenue récemment dans les mains du libraire Jacob, à La Haye : c'est de lui que le directeur de nos archives, M. Gachard, en a fait l'acquisition.

Elle va prendre rang, dans notre grand dépôt national, à côté de la belle collection, qu'on y a formée, de lettres de Guillaume le Taciturne. (*Moniteur*).

La ville de Spa va faire ériger un monument sur l'emplacement occupé par la fontaine minérale du Pouhon, et par les maisons particulières formant un ensemble situé entre la place Pierre-le-Grand, la rue du Marché et la rue du Moulin.

L'édifice à ériger à la fontaine comprend la fontaine elle-même, une grande galerie à l'usage des buveurs d'eau, un salon de conversation et un buffet avec logement affecté à la personne préposée au service de la fontaine.

A cet édifice sera relié par des galeries fermées, un établissement de bains aussi vaste et aussi complet que possible, dans lequel devront être réunis aux bains d'eau douce et d'eau minérale, tous les bains médicinaux connus et susceptibles d'être administrés dans cet établissement.

Les plans de ce double édifice sont mis au concours. Un prix de 2,000 fr. sera décerné à l'auteur du meilleur plan, lequel devra être combiné de telle sorte que l'édifice destiné à l'usage de la source minérale puisse être partiellement et immédiatement exécuté et de manière à pouvoir ajourner sans inconvénient le reste du projet.

La somme à employer d'abord au monument du Pouhon pourra s'élever de 40 à 60 mille francs, en remplaçant, à volonté, les vieux matériaux.

Le concours sera fermé le 1er décembre prochain.

On vient de retrouver dans le pavement de l'église de Coolscamp, près de Thielt, deux magnifiques tombeaux en pierre : ils appartiennent tous deux à des membres de la maison de Lichtervelde, qui avaient aussi les titres de seigneurs d'Egghem, Coolscamp et Assebroucke.

L'un de ces tombeaux est de la fin du XIVe siècle, l'autre du XVe, celui-ci représente le chevalier couvert de son armure de guerre et dans l'attitude de la prière ; l'autre porte l'effigie d'un guerrier et de sa femme sous un riche baldaquin gothique ; ils sont admirablement sculptés en demi-relief et se trouvent dans un bon état de conservation.

On assure, dit le *Handelsblad*, que M. Dyckmans, notre célèbre peintre de genre, a donné sa démission de professeur de l'Académie royale des beaux-arts.

Dans le nombre des artistes à qui il a été accordé des distinctions par suite de la dernière exposition des beaux-arts, à Paris, on remarque plusieurs artistes belges; ce sont : M. Florent-Willems, peintre de genre, nommé chevalier de la Légion d'honneur, et MM. A. Stevens, Van Moer, Hauman et Verlat, qui ont obtenu une médaille de 3e classe.

Le *Moniteur français* publie en outre les noms de 112 peintres auxquels le jury a accordé des mentions honorables; la Belgique compte parmi ces noms ceux de MM. L. Gallait, F. De Knyff et Joseph Stevens .

Une mention honorable a été également accordée à M. Léopold Wiener, graveur.

On nous écrit de Bruges :

Le régistre séculaire, conservé à la société royale de Saint Sébastien, pour l'inscription des membres les plus distingués par leur rang et leur naissance, vient de s'enrichir de nouveau. L'illustre veuve de S. A. R. le duc d'Orléans, Hélène-Louise-Elisabeth, princesse de Mecklenbourg-Schwerin et ses augustes enfants LL. AA. RR. Louis-Philippe-Albert d'Orléans, comte de Paris et Robert-Philippe-Louis-Eugène-Ferdinand d'Orléans, duc de Chartres, ont daigné pendant leur court séjour à Bruges, apposer leur signature sur ce registre et s'inscrire ainsi, comme confrères de cette antique *Gilde.* Ces noms augustes augmentent la série déjà grande des membres appartenant à la famille de notre Roi bien-aimé, et donne un relief

à la société de Saint-Sébastien qui, peut être à bon droit, fière et heureuse de témoignages aussi éclatants de bienveillance et de considération, que ceux qu'elle reçoit de la part des plus illustres personnages.

Ceux des chefs de la société des archers de Saint Sébastien, qui ont eu l'honneur d'approcher Mme la duchesse d'Orléans ne tarissent pas en éloges, sur l'accueil si gracieux, si bienveillant, que S. A. R. a daigné leur faire. Aussi, n'ont-ils pu se défendre d'une certaine émotion, en présence de cette noble et courageuse femme, déjà éprouvée par tant de malheurs et de vicissitudes, et qui venait leur présenter de la manière la plus effectueuse, ses deux jeunes et intéressants enfants.

S. A. R. la duchesse a quitté ces Messieurs en leur exprimant les vœux les plus sincères, pour le bonheur de la Belgique et la prospérité de leur belle société.

—

Bruges a perdu son dernier premier violon : M. Barwolf a quitté notre ville pour Bruxelles, où il va se faire..... *marchand de charbon, comme notre pauvre et célèbre peintre Damis*. Que deviendra, à Bruges la musique instrumentale ? — L'école de musique pourrait seule la relever.

—

On écrit de Tournai :

Les fouilles de la Salle de spectacle continuent et amènent chaque jour de nouvelles découvertes, intéressantes à plus d'un titre et qui provoqueront sans doute les recherches des archéologues. Cinq nouvelles sépultures romaines viennent d'être mises au jour par l'architecte du théâtre, M. Bourla. Ces sépultures contiennent aussi des urnes funéraires, des pointes de lance, des poignards et des gardes d'epées. Dans l'une d'elles on a découvert les ossements d'un cheval qui a sans doute appartenu à quelque guerrier dont les cendres sont renfermées dans les urnes prérappelées.

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER.

On écrit de Berlin, le 17 septembre :

« On sait que le papier préparé pour la photographie se noircit plus ou moins par les rayons de lumière qui le frappent.

» Un de nos jeunes peintres, M. Schall, vient de tirer parti de cette propriété du papier photographique pour déterminer l'intensité de la lumière du soleil. Après plus de quinze cents expériences, M. Schall est parvenu à établir une échelle de toutes les nuances de la couleur noire que l'action de la lumière solaire produit sur le papier photographique ; de sorte qu'en comparant la nuance que l'on obtient dans un moment quelconque sur un tel papier à celle indiquée sur l'échelle on peut exactement connaître la force de la lumière du soleil.

» MM. le baron Alexandre de Humboldt, de Littnow, Dove, Pongendorff ont félicité M. Schall de cette invention, qui sera d'une haute utilité non-seulement pour les travaux scientifiques, mais aussi pour beaucoup d'opérations de l'économie domestique et rurale. »

—

Des fresques qui remontent au quinzième siècle viennent d'être découvertes sous le badigeon de l'église de la petite ville de Sermaise (Marne) connue par ses eaux ferrugineuses.

—

Lors de l'inauguration de la statue du maréchal Bugeaud, à Périgueux, on a remarqué un air exécuté par la musique sous le titre : *la Casquette du père Bugeaud*. Voici l'origine des paroles et de la musique :

Pendant ses expéditions en Afrique le maréchal Bugeaud avait fait confectionner une casquette à deux larges visières destinées à le préserver des ardeurs du soleil. Cette casquette lui servait en campagne ; c'était comme le panache du Béarnais.

Un jour, à la suite d'une chaude mêlée, le maréchal laissa tomber sa casquette ; elle fut égarée au milieu du tumulte. La nouvelle s'en répandit dans tous les rangs et les soldats se la transmettaient en se demandant : As-tu vu la casquette du père Bugeaud ? La casquette ne fut pas retrouvée.

Un jeune lieutenant d'artillerie, et qui depuis est arrivé à occuper une belle position dans l'armée, fit à cette occasion quelques couplets. Il les chanta le soir au bivouac, et chacun des officiers présents fut invité à ajouter le sien.

Tirée des épisodes du combat de la journée, cette chanson fut connue dans toute l'armée d'Afrique. Les musiques des régiments en faisaient entendre l'air chaque fois qu'une colonne se mettait en marche, et c'est aux mêmes accents que la statue du maréchal s'élevait à Périgueux.

—

La belle collection de tableaux de feu Mme Molkenboer-Schenkhuizen, a été vendue mardi au *Huis met de Hoofden* à Amsterdam, et a produit la somme de fl. 29, 991. Parmi les tableaux vendus nous devons citer : L. Bakhuysen, une marine fl. 1.500 ; N. Berghem, un paysage avec bétail fl. 3,000 ; J. Van Cappelle, une marine fl. 1,125 ; J. Hackaert et J. Lingelbach, un paysage fl. 2,450 ; B. Van der Helst, un portrait d'homme, fl. 285 ; M. de Hondekoeter, une basse cour, fl. 550 ; P. de Hooghe, un Intérieur, fl. 1,575 ; N. Maes, une marchande de poisson, 550 ; A. Van der Neer, un Clair de lune, fl. 410 ; Rembrandt, Portrait d'un jeune homme, fl. 210 ; J. Ruysdael, un paysage en Norwége, fl. 2,050 ; J. Ruysdael, Vue sur la ville de Harlem, fl. 6.320 ; Wynands et A. Van de Velde, un paysage hollandais, fr. 4,000 ; J. Schotel, une marine, fr. 970.

—

Le 28 septembre 10 (octobre) a eu lieu l'ouverture de l'exposition annuelle dans les salons de l'Académie impériale des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg. Le nombre des objets exposés dans les neuf salons et de 233.

—

La fameuse galerie de tableaux de M. Thomas Baring, membre du parlement, dans Grosvenor street, avec toutes ses richesses artistiques, a failli être entièrement détruite, il y a quelques jours, par suite de l'imprudence d'un domestique qui, en entrant dans un des salons pour fermer les persiennes, posa sa lumière trop près d'un divan. Le feu éclata quand il fut parti et se communiqua a d'autres salles. Quand on s'en aperçut, tous les tableaux garnissant les murs étaient dans un état déplorable et presque tous les meubles détruits. Fort heureusement on avait enlevé quelques jours auparavant, de la galerie et des autres salons, et les anciens tableaux des écoles italienne et espagnole les toiles des artistes belges et hollandais qui rendent cette collection si remarquable, et on les avait entassés dans un coin de la galerie où ils ont à peine souffert de la chaleur. Les tableaux qui ont été le plus endommagés sont heureusement ceux des artistes vivants qui pourront les restaurer. La collection était assurée pour une somme d'environ 30,000 liv. st., un dixième à peine de sa valeur.



Lauters fecit

Imp 10 Passage du Prince

ANCIENNE PORTE DE FLANDRE,

A BRUXELLES

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

FRANÇOIS MIÉRIS (LE VIEUX)

NÉ EN 1635. — MORT EN 1681.

Gabriel Metsu nous a introduits déjà dans l'intérieur des appartements du riche bourgeois hollandais. Nous savons comment les dames s'habillent en leur négligé du matin, quelle robe de soie elles mettent vers le midi, pour prendre leur leçon de claveein, et les visites que leur font alors les militaires galants ou les jeunes cavaliers vêtus de noir. François Miéris va nous montrer une seconde fois ce monde élégant, ce confort de la vie intime, ces meubles ouvrés, ces lustres polis, ces beaux verres où chatoient des liqueurs dorées; il va nous peindre, à sa manière, avec certaines nuances qui lui sont propres, des mœurs qui cependant ne furent point les siennes; car il y eut cela de singulier dans l'existence de François Miéris, que sa peinture traduisit des pensées délicates, quand ses habitudes ne l'étaient point. Ses œuvres, au lieu de trahir sa vie, la dissimulèrent.

Ce peintre célèbre était fils d'un lapidaire. Il naquit à Leyde, le 16 avril de l'année 1635. « Voyant son goût pour la peinture, dit Houbraken, son père le mit chez Abraham Torenvliet, fameux peintre sur verre et bon dessinateur. De là il passa dans l'école de Gérard Dow, où en fort peu de temps il éclipsa ses compagnons et gagna par là l'effection du maître qui aimait à l'appeler *le prince de ses disciples*. Au bout de quelques années, le père de François Miéris le fit entrer chez Abraham Van Tempel, peintre d'histoire; mais il n'y demeura pas longtemps, son goût naturel ne lui permettant pas de suivre une autre manière de peindre que celle de Gérard Dow, manière extrêmement finie, qui demande une attention et des soins excessifs. »

C'était un homme d'un esprit ouvert et large qu'Abraham Tempel, à en juger par les tableaux que nous avons vus de lui à La Haye. Ses portraits en pied ont une grande tournure, et il était fait pour inspirer à Miéris le goût de la peinture historique, mais ce qui prouve que l'élève de Gérard Dow avait tout de suite reconnu son propre tempérament dans celui de son premier maître, c'est qu'il laissa échapper l'occasion qui s'offrait à lui d'agrandir son style, j'allais dire ses pensées. Il retourna donc chez Gérard Dow et continua de travailler sous ses yeux avec la modestie d'un élève, car l'influence de ce peintre était si grande sur l'esprit de Miéris que celui-ci recommençait à prendre ses conseils, bien qu'il fût assez habile déjà pour s'en passer. Cependant il y avait à Leyde des amateurs qui admiraient le disciple de Gérard Dow et lui exprimaient leur étonnement de ne pas le voir secouer la poussière des écoles, alors qu'il était lui-même passé maître. C'étaient des amis il est vrai, qui lui tenaient ce langage, entre autres les sieurs Wredenburg, Gérards, et le professeur Silvius, et il aurait pu se défier de leurs éloges, mais l'un d'eux, Silvius, ne s'en tint pas aux louanges, il déclara au jeune peintre qu'il retenait d'avance tous les tableaux qui sortiraient de sa main, ou du moins qu'il demandait à les avoir par préférence, au prix qu'en donneraient les autres amateurs.

Une proposition aussi flatteuse détermina Miéris à peindre désormais chez lui, et bientôt, grâce à l'amitié de Silvius, il eut une éclatante occasion de se montrer. L'archiduc Léopold Guillaume aimait passionnément la peinture. Silvius lui persuada aisément de commander un tableau à François Miéris, lui promettant un chef-d'œuvre. Le peintre fit honneur à la parole de son ami. C'est alors en effet qu'il peignit le tableau si célèbre en Allemagne sous le nom de *la Marchande de soieries* (Die Seidenhandlerinn), et qui est vraiment un des bijoux de l'art. Tout ce que lui avait enseigné Gérard Dow, Miéris le mit dans cet ouvrage; il sut rendre parfaitement les riches étoffes dans la variété de leurs nuances et de leur aspect : le taffetas, le satin, le velours; il sut ménager la lumière, comme il convient pour faire valoir les figures d'un *intérieur* et faire briller les objets les plus intéressants, tout en laissant le reste dans une ombre pleine de transparence et de profondeur; par les artifices de son pinceau, on y pouvait reconnaître au premier coup d'œil les substances de diverse nature, le duvet des plumes comme le poli de l'acier; on y pouvait toucher du doigt le poil soyeux d'un épagneul aussi bien que la riche trame d'un tapis d'Orient. Miéris sut enfin donner aux acteurs d'une scène empruntée à la vie ordinaire toute la finesse d'expression nécessaire pour relever la simplicité d'un tel motif et ajouter du piquant à un intérêt aussi mince.

Le tableau destiné à l'archiduc représentait donc un magasin de soieries tenu par une jeune femme gracieuse et d'une beauté ravissante. Un gentilhomme élégamment vêtu, portant des plumes à son feutre et une épée au côté, est entré dans ce magasin; mais voyant au comptoir une femme aussi belle, il ne peut s'empêcher de lui passer délicatement la main sous le menton, avec l'affable impertinence d'un grand seigneur, et tandis que la jeune dame, un peu embarrassée, rougit en souriant et continue d'étaler ses pièces de soie, le gentilhomme paraît moins occupé de la beauté des étoffes qu'il est venu choisir que des grâces de la femme qui les lui montre. Au fond du magasin, devant une haute cheminée, se tient un homme assis, qui est sans doute le mari jaloux de la marchande. Il a saisi du coin de l'œil le geste du gentilhomme, mais n'osant faire un éclat devant un aussi noble chaland, il se contente de menacer du doigt sa trop jolie femme, par un geste qui promet une scène pour la soirée. L'archiduc fut ravi de son tableau; il le paya mille florins et fit proposer à Miéris une pension de mille riksdallers, s'il voulait se rendre à Vienne et y travailler pour la cour où ses ouvrages lui seraient largement payés. Miéris refusa poliment, en donnant pour excuse qu'il n'osait pas déplaire à sa femme, à qui ce voyage ne souriait point.

Depuis lors, le peintre de Leyde se vit recherché par tous les amateurs. C'était à qui aurait ses tableaux au poids de l'or. On se disputait son temps. Le sieur Corneille Praats, dont le fils était échevin de la ville de Leyde, et qui avait lui-même pris quelques leçons de François Miéris, fit avec lui la convention de lui payer un ducat d'or par heure, pendant tout le temps qu'il mettrait à peindre un tableau

qui représentait *un Évanouissement de jeune Fille.* Miéris exécuta ce tableau dans la maison même de Corneille Praats, le finit précieusement et n'y gagna pas moins de quinze cents florins. Le grand-duc de Toscane étant venu à Leyde, vit cet ouvrage et en fut si charmé qu'il en offrit à Corneille Praats trois mille florins ; mais l'heureux possesseur de cette fine peinture ne voulut à aucun prix s'en dessaisir, non plus que du portrait de madame Praats. Car il arriva pour ce portrait de famille ce qui n'est peut-être jamais arrivé : qu'on voulut l'acheter à tout prix du vivant même de l'original, comme si l'excellence du modèle et la distinction du faire eussent été suffisantes pour suppléer à l'intérêt de cœur.

Ne pouvant trouver aucun amateur qui consentit à lui céder un Miéris, le grand-duc alla rendre visite au peintre et choisit, parmi les tableaux qu'il trouva dans l'atelier à l'état d'ébauche, une esquisse fort jolie qu'il le pria de terminer au plus tôt : c'était une *Assemblée de dames.* Houbraken appelle quelque part Gabriel Metsu un *peintre de sujets de modes.* Ce titre singulier pourrait cette fois s'appliquer à François Miéris, non pas cependant en mauvaise part : mais il est certain que les costumes, les étoffes, les accessoires ont ici une importance excessive. Si les figures étaient moins jolies, on pourrait croire qu'elles ne sont que le prétexte des casaquins de velours, l'occasion des jupes de satin et des fourrures. En effet, toutes les richesses du luxe, toutes les élégances de la mode s'étalent dans ce tableau, dont le fond laisse voir une galerie spacieuse et magnifiquement décorée où une dame et un cavalier promènent leurs galantes causeries. Ici une jeune fille, vêtue d'un manteau de lit en velours propre et fourré, se dispose à boire un verre de quelque fine liqueur, tandis qu'un page se tient devant elle avec une soucoupe d'argent. Là c'est une dame en satin blanc qui se lève, un luth à la main, comme pour en jouer. En face de ces dames aux nobles atours, Miéris avait peint un beau jeune homme couvert d'un manteau de velours noir. De somptueux tapis, de l'argenterie, un plat de confitures que mange à la dérobée un petit singe à moitié caché sous un rideau de taffetas retroussé, complétaient une composition qui n'avait pas coûté, on le voit, de grands frais d'imagination ; mais le rendu de chaque objet était merveilleux, et encore une fois si les mains n'eussent été modelées dans le sentiment de Metsu et de Van Dyck, s'il y avait eu moins de distinction dans le choix des têtes, on eût dit que François Miéris tenait lui-même un magasin de soieries, comme la belle marchande de son premier tableau, et qu'à l'inverse du gentilhomme qu'il y avait représenté, il était plus occupé de la beauté des étoffes que de la beauté des figures.

La recherche du beau est un des côtés par où Miéris se distingue, et c'est par là que sa renommée lui a survécu. A parler franchement, l'art d'imiter les étoffes, de les polir par la conduite du blaireau et du pinceau, ne suffirait pas à illustrer le nom d'un peintre, à moins qu'il n'eût poussé la perfection en ce genre à un degré inconnu. Les tableaux ne vivent sans doute qu'à la condition d'être bien exécutés, bien touchés, de même que les livres ne durent qu'à la condition d'être bien écrits. Mais le seul mérite de la forme ne saurait suffire. Il y faut un aliment pour l'esprit ou un attrait pour le cœur. Quelquefois, il est vrai, quand la forme est exquise, quand le style du livre est piquant sur des riens, quand la touche du peintre est charmante, et, comme nous disons, *spirituelle* à propos d'un panier de fraises ou d'un simple verre d'eau reluisant de propreté et de fraîcheur, il peut arriver que la forme emporte le fond. Ainsi un Metsu, un Chardin savent donner du prix à des motifs extrêmement modestes ; mais il faut avouer que leur faire est si délicieux que la portion la plus subtile de leur intelligence, l'essence même de leur personnalité semble être passée dans leur manière de peindre, dans leur main, et c'est en ce sens qu'on a pu dire une *exécution spirituelle.* Mais si l'artiste n'est pas arrivé à ce dernier mot de l'art, c'est-à-dire à ce point où ses plus délicats sentiments sont au bout de son pinceau, il est bien difficile que ses ouvrages lui survivent, en l'absence d'une pensée heureuse qui les soutienne. Pourquoi donc les tableaux de Miéris sont-ils aujourd'hui estimés autant qu'ils l'étaient il y a deux cents ans, et plus encore ? Cela tient à cette recherche de la beauté dont nous parlions tout à l'heure. Parmi tant de peintres hollandais qui copiaient la nature au hasard, il est agréable d'en trouver un qui a daigné choisir ses modèles, qui, préférant la grâce à la laideur, a mieux aimé peindre de jolies femmes élégamment vêtues que d'illustrer des *magots.* C'est là précisément l'histoire de François Miéris, comme celle de Gaspar Netscher, de Schalken et de quelques autres.

Le grand-duc de Toscane donna mille riksdallers de *l'Assemblée des dames* et il ne s'en tint pas là. Il voulut avoir, non pas son portrait de la main de Miéris, mais le portrait de Miéris par lui-même. Le peintre s'exécuta de bonne grâce. Il se peignit montrant un de ses tableaux où était représenté un des sujets qui lui étaient le plus familiers : *une Jeune Fille prenant sa leçon de clavecin.* Ce portrait de Miéris, qui était pour ainsi dire le miroir de sa personne et la définition colorée de son talent, fut regardé comme un ouvrage accompli ; mais, au dire d'Houbraken, le prix n'en fut pas cette fois proportionné au mérite. Le grand-duc, à l'instigation de quelques-uns de ses courtisans, que Miéris avait mécontentés par un refus, envoya une si modique somme que l'artiste, blessé dans sa dignité, jura de ne jamais plus travailler pour la cour de Toscane.

Campo Weyermann (*) raconte de la même manière qu'Arnold Houbraken la rupture de Miéris avec le grand-duc ; mais Gérard de Lairesse, dans son *Grand Livre des peintres,* en donne une autre explication. Voici comment il s'exprime : « Celui qui a exécuté de grandes choses peut ensuite en faire de petites, lorsqu'il le veut ; tandis que ceux qui s'occupent sans cesse de petits objets ne peuvent que difficilement passer ensuite aux grandes exécutions... Miéris, ce peintre si justement célèbre par ses peintures en petit a perdu toute l'estime que lui accordait le grand-duc de Toscane, son Mécène, pour avoir voulu peindre des portraits de grandeur naturelle et il en est de même de plusieurs autres (**)» On peut en croire ici Gérard de Lairesse, non-seulement parce que c'est un esprit distingué, qui n'avance rien légèrement ; mais aussi parce qu'il était lié avec François Miéris. Celui-ci en effet l'avait chargé de l'éducation d'un de ses fils, Jean Miéris qui, plus tard, alla exercer la peinture en Italie où il mourut. Mais par une

(*) Traduction manuscrite.

(**) Le *Grand Livre des Peintres ou l'Art de la Peinture, considéré dans toutes ses parties et démontré par principes* par Gérard de Lairesse.

heureuse contradiction de sa nature. François que l'exemple de Jean Steen avait entraîné, comme on le verra, dans les écarts de l'ivrognerie, détestait chez les autres le vice dont il n'avait pu lui-même se défendre. Or, Gérard de Lairesse, si grave et si contenu dans ses livres, était fort relâché dans ses mœurs; c'est pour cela que François Miéris retira son fils Jean de l'atelier de ce maître, craignant de lui voir contracter des habitudes de débauche.

C'est un fait assez rare dans la vie des peintres que ce contraste entre le caractère de leurs ouvrages et les allures de leur vie privée. Miéris qui employait tout son talent à poursuivre la beauté, à peindre le luxe intérieur de la bourgeoisie la plus riche et la mieux réglée de l'univers, fut lui-même, puisqu'il faut le dire, un ivrogne. Il s'était lié d'une étroite amitié avec un peintre de Leyde, le fameux Jean Steen, philosophe amusant et buveur de profession. Les propos de Jean Steen, son humeur joviale, les saillies continuelles de son esprit tourné à la plaisanterie, et sa manière de vivre sans souci du lendemain, tout cela avait séduit Miéris, qui en était venu à ne pouvoir se passer de la compagnie de son ami. Jean Steen s'étant fait cabaretier, François Miéris devint une des meilleures pratiques du cabaretier lui-même. Souvent nos deux peintres passèrent les nuits entières à boire et à rire avec Jean Lievens, Ary de Voys et quelques autres. Lorsque Jean Steen, ruiné, fut contraint d'ôter son enseigne et de fermer son bouchon, Miéris l'accompagna encore dans les cabarets de ses anciens confrères, et, versant toujours à boire à ce peintre toujours altéré, il s'oubliait à l'écouter fort avant dans la nuit.

Houbraken raconte qu'une de ces parties nocturnes pensa coûter la vie à Miéris. Un soir, dit-il, que nos deux amis s'étaient séparés fort tard, Miéris, obligé de traverser un pont, tomba dans un cloaque. Il allait y périr, car il était pris de vin et quel secours espérer à une heure aussi indue? Par un heureux hasard, il y avait dans le voisinage un savetier qui n'ayant pas encore quitté son ouvrage, s'amusait à chanter en travaillant. Sa femme qui lui tenait compagnie entendit du bruit. Elle fit taire son mari et, prêtant l'oreille, elle crut ouïr des cris plaintifs. Nos bonnes gens prirent leur lampe, accoururent, et trouvèrent, enfoncé dans un tas de boue, un homme dont l'habit était garni de boutons d'or. Ils s'empressèrent de le retirer du cloaque, le conduisirent chez eux, le réchauffèrent et le mirent enfin en état de regagner sa demeure. Miéris revenu à lui, et tout honteux d'une telle aventure, se garda bien de faire connaître son nom et la cause de sa chute.

Cependant Miéris, en homme de cœur, résolut de reconnaître le service qu'il avait reçu de ces braves gens, et en vrai peintre, il songea d'abord à s'acquitter au moyen d'une peinture. Il se mit donc à l'œuvre et composa tout exprès un petit tableau (dont l'historien ne nous dit pas le sujet), mais qu'il ne termina qu'au bout de deux années, parce qu'il y travaillait seulement à ses heures de loisir. Quand il y eut mis la dernière main, il s'en alla un soir chez le savetier, ayant caché sa toile sous son manteau. Il ne trouva que la femme de l'artisan, lia conversation avec elle et lui ayant adressé plusieurs questions relatives à l'aventure, il s'assura qu'elle ne connaissait pas encore le nom de celui qu'elle avait secouru. Découvrant alors le tableau qu'il avait apporté, il l'offrit gracieusement à sa bienfaitrice : « Tenez, dit-il, conservez ceci comme un gage de la reconnaissance de l'inconnu que vous avez tiré d'un si mauvais pas... Si cependant, il vous convenait mieux d'avoir de l'argent, vous n'aurez qu'à porter ce tableau chez M. Praats... » Après quoi il disparut, sans dire son nom.

La femme du savatier fit voir le tableau à plusieurs de ses voisins qui lui affirmèrent que c'était un morceau de prix. Piquée dans sa curiosité, elle porta le cadeau de Miéris chez M. Jacob Vandermaas, bourgmestre, demeurant sur le Hoygraft, chez qui elle avait servi autrefois. Celui-ci reconnut au premier coup d'œil que le tableau était de la main de François Miéris, et surpris de voir un tel bijou en la possession de son ancienne servante, il se fit expliquer toute l'histoire, et apprécia le tableau cent ducatons. « Je les donnerais moi-même, ajouta-t-il, mais auparavant, allez chez tel ou tel amateur, qu'il lui nomma, et demandez en huit cents florins : vous les aurez. » Elle les eut en effet.

Il nous est arrivé vingt fois d'entendre des amateurs, parlant peinture, placer Gabriel Metsu un peu au-dessus de Miéris. Il nous semble en effet que la touche de Miéris est quelquefois pénible et même léchée, si on la compare à la touche si spirituelle, si accentuée de Metsu. Un jour que je parcourais la galerie de Dresde en compagnie d'un architecte éminent du pays, je lui faisais part de cette opinion générale des amateurs touchant l'infériorité de Miéris, et je lui disais en souriant : Dans l'atelier de M. Paul Delaroche, nous eussions appelé Miéris, en langage du crû, un *premier second grand prix*. Cette expression amusa beaucoup l'architecte saxon, et nous étions à rire encore, quand justement nous arrivâmes devant un tableau du vieux Miéris qui nous frappa d'une admiration subite. Quel chef-d'œuvre, en effet, et comme il est bien vrai de dire qu'on ne connaît pas un maître, si l'on n'a vu ses meilleurs ouvrages, tant il y a d'inégalité même dans les talents les plus soutenus! Cette peinture de François Miéris est tellement finie qu'on la dirait exécutée sur ivoire et tellement précieuse qu'on a cru devoir la mettre sous une glace, ce qui ajoute au fini du tableau et lui donne l'apparance d'une grande miniature. Vous demandez le sujet? C'est une courtisane qui écoute les propositions d'une vieille matrone. Eh bien, ce sujet qui paraît grossier quand on l'énonce, il est présenté par le peintre avec beaucoup de délicatesse. La pensée est assez clairement rendue et n'a pourtant rien de choquant dans son expression. L'attitude nonchalante de la jeune femme est si distinguée que cela sauve un peu la crudité de l'intention, et il reste encore dans sa personne je ne sais quelle voluptueuse pudeur qui intéresse au plus haut degré. Sans montrer sa belle figure qui est en profil perdu et qui serait embarrassée de regarder le spectateur en un tel moment, la courtisane laisse deviner toute sa grâce. La lumière glisse sur l'oreille et s'étend sur la joue que fait tourner une ombre transparente. Rien n'est plus ravissant que l'attache de son col et cette nuque où viennent se nouer des cheveux d'un or cendré dont les nattes sont entremêlées de perles. Son ajustement se compose d'une robe de satin mauve et d'un surtout brodé d'or. Sa jolie tête est appuyée sur sa main gauche, et, avec une lascive indolence, elle laisse tomber l'autre main dont les doigts chiffonnent une lettre qu'elle vient de lire. Sur la table où elle est accoudée, se trouvent un livre et une

mandoline. Au fond s'aperçoit la galerie extérieure d'un palais ; mais dans l'ombre de l'appartement on distingue une sorte de meuble en forme d'autel, sur lequel est écrit *amor*. Avant de quitter ce délicieux tableau, il n'est pas d'amateur qui ne jette une pensée d'amour à une femme aussi séduisante.

Au chapitre où il parle des peintres en petit et nommément de Miéris, Gérard de Lairesse met en avant certaines opinions qu'il est à propos de combattre ici, quelque autorité que leur donne le nom d'un maître aussi judicieux. « Il faut se rappeler, dit-il, que les objets peints en petit » ne peuvent pas être pris pour la vérité ni même pour » l'apparence de la vérité ; car il est certain que les tableaux » qui représentent ainsi les objets, ne doivent être considérés que comme la nature elle-même vue dans l'éloignement, au travers d'une porte ou d'une fenêtre, soit au » dedans soit au dehors d'une fabrique, de sorte qu'il faut » qu'ils soient peints de manière qu'étant pendus contre le » mur, ils ne paraissent pas un panneau ou une toile peinte ; » mais qu'ils ressemblent véritablement à une fenêtre au » travers de laquelle on aperçoit réellement la nature, ce qui » ne peut pas s'obtenir par la force des ombres chaudes ni » par des couleurs brillantes, mais par des couleurs douces » et faibles, rompues par l'interposition de l'air ambiant » suivant qu'il est plus serein ou plus chargé de vapeurs. »

Cet aperçu ne nous paraît pas juste, et un peintre qui suivrait de tels principes ne manquerait certainement pas de s'égarer. S'il fallait admettre qu'un petit tableau doit représenter la nature telle qu'elle apparaît dans l'éloignement, le peintre irait évidemment contre son but. Celui qui peint en petit, comme Miéris, se propose, non pas de montrer des objets éloignés, mais au contraire de les rapprocher pour les mieux faire voir, et s'il en diminue la grandeur réelle, c'est afin que le spectateur pouvant se mettre aussi près qu'il veut du tableau, puisse en saisir jusqu'aux moindres détails. Or, dans l'éloignement on ne voit que les masses ; les parties restent confuses et indécises ; les contours sont perdus, les angles s'adoucissent, la précision des formes d'un objet, et à plus forte raison, les finesses d'une physionomie échappent complétement à l'œil. Que si le peintre exécute son tableau dans ces conditions, c'est-à-dire avec l'affaiblissement de ton qu'exige la perspective aérienne, qu'arrivera-t-il ? Que le spectateur, par un contre-sens inexplicable, verra de très-près des choses qui seront noyées dans l'indécision du lointain, qu'il touchera du doigt des figures qui, cependant, fuiront à deux cents pas de lui. N'est-ce pas là d'ailleurs une contradiction monstrueuse entre l'effet du tableau et sa destination ? Pourquoi l'amateur demande-t-il un tableau à Gérard Dow, à Slingelandt, à Miéris ? C'est qu'il veut avoir dans son étroite demeure un abrégé des merveilles du pinceau, toute une galerie sur un panneau de douze pieds. Il faudra donc que pour le satisfaire, on lui donne, condensés, resserrés dans un petit espace, les événements et les personnages du monde extérieur, les héros de la vie commune, j'entends ceux qui peuvent, sans trop d'inconvenance, figurer dans un cadre de quelques pouces. Et s'il en est ainsi, que devient la théorie de Lairesse ? Convient-il que l'heureux possesseur de ces chefs-d'œuvre en miniature se résigne à y voir les figures qu'il a voulu mettre à la portée de son regard, se fondre dans la teinte évanouissante de l'air et s'enfuir à une grande distance du réduit tranquille où il espérait les enfermer pour le plaisir de ses yeux. Et ces observations de Gérard de Lairesse, elles sont d'autant plus surprenantes sous la plume d'un peintre qu'un tableau exécuté d'après ses conseils, serait impossible, parce qu'il n'aurait pas d'autre premier plan que le cadre. Et comment faire un tableau sans premier plan ? Il faut avouer que si Miéris s'entendait mal à exécuter des peintures en grand, Gérard de Lairesse ne s'entendait guère mieux à parler des peintures en petit.

Si l'on en juge par les portraits qu'il nous a laissés de lui-même, Miéris était un homme d'une belle figure, gai, sensuel, ayant l'œil brillant et la bouche épaisse, légèrement accentuée par une moustache fine comme celle que portaient alors Molière, Richelieu et tous les personnages du temps de Louis XIII. Bien des fois il s'est peint lui-même sous divers aspects : le plus souvent en peintre, quelquefois en militaire ou en simple bourgeois. Le musée de La Haye nous le montre dans son intérieur s'amusant à tirer l'oreille d'un petit épagneul que sa femme tient sur ses genoux. Le musée de Dresde ne renferme pas moins de trois tableaux où Miéris s'est représenté avec complaisance. Tantôt nous le surprenons dans son atelier en pourparler avec un jolie femme, vue de dos, qui vient de poser pour son portrait et dont on ne voit le visage que sur la toile, comme en un miroir. Le peintre et le modèle sont l'un et l'autre vêtus avec cette richesse et cette coquetterie que la gravure s'est plu à traduire par des travaux curieux, fins, aussi coquets, aussi riches que les tons du maître (*).

(*) DE LA GRAVURE EN TAILLE-DOUCE.

La gravure est un art essentiellement populaire ; c'est elle qui répand les beautés de la peinture sans la rapetisser, c'est elle qui l'empêche de rester le privilége de la fortune et qui en distribue les jouissances à toutes les nations et à tous les hommes ; c'est elle enfin qui élève et moralise les peuples, en les faisant participer aux grandes pensées et aux sentiments généreux qui naissent de la contemplation des chefs-d'œuvre. Ce que l'imprimerie avait fait pour les sciences, la gravure l'a fait pour les arts ; ces deux sublimes découvertes qui ont rendu si communicables la beauté et les lumières, les idées et les formes, ont cela de singulier qu'on ne peut les concevoir séparées et qu'elles semblent, pour ainsi dire, être nées l'une de l'autre. C'est ainsi que l'imprimerie qui paraît devoir son origine à la gravure en bois, comme en Chine de temps immémorial, a elle-même donné la vie à la gravure sur métaux, par la facilité qu'elle offrait d'en multiplier les empreintes.

On distingue plusieurs espèces de gravures, la taille-douce, l'eau-forte, l'aqua-tinte, la manière noire, le pointillé, la gravure à la manière du crayon... mais c'est de la gravure en taille-douce, qu'on pourrait appeler la gravure classique, que nous allons nous occuper ici. Les autres procédés, qui ne sont, pour ainsi dire, que des variantes de l'art de dessiner sur le cuivre, trouveront leur place dans le cours de cet ouvrage. Quant à la gravure en bois, elle sera l'objet d'un travail tout particulier.

Tout le monde sait que la gravure en taille-douce consiste à couper le cuivre avec un instrument tranchant qu'on appelle *burin*, et à y tracer des tailles nettes, régulières et décidées, qui non-seulement produisent à l'impression la somme de noir et de blanc voulue par le dessin qu'il s'agit de traduire ou de reproduire ; mais encore, par leur direction, leur allure, leur forme, leur renflement ou leur atténuation, indiquent le caractère des objets, expriment les plans de la chair et sa morbidesse, rendent la nature des substances les plus variées, le poli du métal, la suavité des étoffes, la légèreté des plumes, la pesanteur et la dureté du marbre. La gravure au burin, ou pour mieux dire, l'art de tirer des épreuves d'un

Miéris est habillé de velours noir; il porte une culotte étroite de soie bleu-clair nouée au-dessus du genou par une jarretière à rosettes, et des nœuds de ruban à ses souliers. Rien de plus recherché, rien de plus élégant que sa mise.

cuivre ou d'un acier gravé, n'a pris naissance que vers le milieu du quinzième siècle, et l'on a pu s'étonner que les anciens qui ont si bien gravé en creux ou en relief sur les pierres fines et sur les métaux, n'aient pas eu l'idée de tirer des empreintes des ouvrages qu'ils exécutaient. Que de trésors nous eussent été conservés si la gravure eût été inventée au temps de Périclès! Bien que l'origine de cet art soit assez obscure, il paraît certain que la gravure, ou plutôt l'idée de l'imprimer, naquit dans l'atelier d'un orfèvre de Florence, Maso Finiguerra, qui le premier sut prendre des empreintes du *niello*, c'est-à-dire de petits ornements qui se gravent en creux sur les ouvrages d'orfèvrerie; mais le mot *niello* signifie, à proprement parler, l'émail noirâtre (*nigellum*) qu'on mettait en fusion et que l'on versait dans les creux de la gravure, pour la mieux faire ressortir.

On connaît assez les fables qui ont couru sur l'origine prétendue de cette découverte, comment ce fut, disent les conteurs, une blanchisseuse qui, ayant posé par hasard du linge humide sur la vaisselle que Maso Finiguerra venait de graver, remarqua la première que le poids du linge et son humidité avaient imprimé sur ce linge les ornements gravés sur la vaisselle, et comment l'orfèvre, surpris de cette heureuse rencontre, en tira l'induction lumineuse d'un art tout nouveau, l'art d'imprimer les gravures. Je dis l'art d'imprimer, car il est bien constant que l'art de graver, de damasquiner et de nieller était connu des anciens, et qu'antérieurement à sa découverte, Finiguerra lui-même, au rapport de Vasari, avait gravé, pour le service de l'église Saint-Jean-Baptiste, à Florence, de petites figures de la Passion sur une de ces patènes d'argent qu'on appelait des *paix* parce que, dans les cérémonies religieuses, les fidèles y venaient déposer le baiser de paix. Ce qui est incontestable, c'est qu'en 1452, l'année même où Guttemberg et Faust imprimaient à Mayence leur première bible latine, dite à *quarante deux* lignes, Maso Finiguerra ayant gravé la *paix* dont nous venons de parler, et voulant se rendre compte des progrès de son travail ou, comme l'on dirait aujourd'hui, de l'état de sa planche, avant d'y répandre le *niello*, en prit une empreinte avec de l'argile, suivant l'usage des orfèvres. Sur cette argile dont les traits étaient en relief, il coula du soufre, et dans les sillons du soufre il passa du noir de fumée qui lui représentait le même effet que le *niello*. Mais pour voir son effet plus clair et en mieux juger, il eut l'idée d'imprimer des épreuves sur papier humecté ainsi que le pratiquaient les graveurs en bois. Cette expérience fut répétée ensuite avec une encre plus durable sur la patène d'argent, au fur et à mesure de l'avancement du travail, et les empreintes ainsi obtenues furent les premières estampes. Une de ces épreuves, relique inestimable, se conserve au Cabinet des Estampes de notre Bibliothèque nationale, où elle fut découverte, il y a un demi-siècle, par l'abbé Zani qui, après toutes les confrontations, tous les rapprochements désirables, mit vraiment la main sur la preuve matérielle des origines de l'art (*). Il se trouve au surplus, par un hasard des plus heureux, que la *paix* gravée et niellée par Finiguerra, pour l'église de Saint-Jean-Baptiste à Florence, existe encore dans cette église, de même que le registre sur lequel fut inscrit le paiement fait à l'artiste en 1452, et qui fixe désormais une date que l'on avait cherchée aux environs de 1460. Il existe également, outre cette épreuve sur papier, peut-être unique, du Cabinet des Estampes, deux épreuves en soufre qui ont appartenu aux illustres amateurs Serrati et Durazzo, de sorte qu'il ne manque aucune pièce à l'information de ce curieux procès, irrévocablement vidé aujourd'hui (**). Maintenant, que l'honneur de cette belle invention appartienne simultanément aux Allemands et aux Italiens, ou aux uns plutôt qu'aux autres, qu'il puisse même être revendiqué par les Hollandais, aussi bien que la découverte de l'imprimerie par Laurent Coster de Harlem, ce sont là des discussions que nous laisserons aux purs érudits, parce qu'il est probable qu'elles intéresseraient fort peu nos lecteurs.

A peine échappée du laboratoire de son inventeur, la gravure se répandit aisément par cette force d'expansion qui lui est propre; mais les progrès de l'art ne furent pas rapides. La *paix* de Finiguerra était remarquable par la beauté de l'exécution, la finesse du burin et l'expression des figures, qui se trouvent au nombre de quarante-deux, symétriquement groupées, suivant l'usage du temps, et représentant l'assomption de la Vierge. Mais Baldini et Sandro Botticello qui eurent les premières confidences de Finiguerra, ne le suivirent que de loin. Dessinées par Botticello, gravées par Baldini, les planches que produisit la collaboration de ces deux artistes, et dont quelques-unes se rapportent à des sujets tirés de la *Divine Comédie* du Dante, portent tous les caractères de l'inexpérience et de la naïveté. Toutefois, presque en même temps que l'Italie inventait la gravure, le peintre et orfévre, Martin Schoen, natif de Culmbach, que nous appelons le beau Martin (*Schoen* en allemand veut dire beau) mettait au jour, dès 1460, des morceaux admirables par la délicatesse du travail, la fermeté, la netteté du burin, si admirables même qu'on a dû supposer que les œuvres d'un tel artiste n'étaient pas les premières productions du burin en Allemagne, et que leur beauté même a été un argument qu'on a fait valoir pour prouver l'antériorité des Allemands dans l'invention de la gravure.

La seconde moitié du xve siècle vit paraître des graveurs auxquels il ne manqua pour être sublimes qu'un art plus avancé et des moyens mieux connus. On comprend que nous voulons parler ici, non-seulement de Pollajuolo, qui pressentit la gravure historique dans ces grandes planches où il imitait les jeux faciles du crayon, mais encore et surtout d'André Montegna qui, après des procédés encore rudimentaires, fit renaître le style grec dans des estampes que ce parfum de l'antique rend à jamais précieuses. La vérité est cependant que le bel âge de la gravure ne commence réellement qu'avec le xvie siècle au moment où brillent Albert Durer, Lucas de Leyde et Marc-Antoine. Ces illustres graveurs, dont le premier ne fut rien moins qu'un grand homme, inaugurèrent à nouveau la gravure, et nous pouvons dire qu'ils en firent, par leurs chefs-d'œuvre, un grand art, sans même tenir compte du mérite qu'ils eurent tous les trois de graver leurs propres inventions, ce qui arriva souvent aussi à Marc-Antoine. Si nous considérons, par exemple, l'estampe de *saint Jérôme*, il faut reconnaître qu'Albert Durer y a poussé déjà presque à ses limites dernières et la variété des travaux et la précision du burin. Que d'originalité, que de finesse, que d'harmonie dans cette estampe qui a plus de trois siècles! Une lumière vive entre par deux croisées à vitraux dans la chambre de l'anachorète et dessine l'ombre tremblante des châssis sur les embrasures. Le saint, dont la tête est d'un grand caractère, assis devant son pupitre, paraît plongé dans l'étude des Écritures. Il entre une foule d'objets dans la composition de cette estampe, et, pour la première fois peut-être, chacun de ces objets conserve la physionomie qui lui est propre. Un plancher de sapin est rendu avec une vérité surprenante. Un lion et un renard, couchés sur le premier plan, sont traités avec des travaux qui expriment très-bien le poil fin du renard, le rude pelage du lion, les tailles sont partout fines et serrées sans maigreur, et toujours établies dans le sens qu'indiquent la perspective, la forme, la nature des choses; enfin le cuivre est coupé nettement, avec une élégance et une propreté qui enchantent l'œil. Et combien d'autres ouvrages de ce grand maître ne devrait-on pas citer où l'on ne sait qu'admirer le plus, du génie fantastique et sombre qui a présidé à la composition, ou du sentiment exquis qui a dirigé la main de l'artiste: *les Armoiries à la tête de mort*; *le Cavalier et la Dame*; *la Mélancolie*; où, sans parler du sublime de la pensée, il a exprimé avec tant de bonheur des substances si variées, le poli des métaux, la légèreté des plumes, la dureté de la pierre, le poil d'un chien qui dort; *l'Enfant prodigue*, si

(*) On peut voir l'histoire de cette découverte de l'abbé Zani dans l'ouvrage qu'il publia à Parme en 1802, sous le titre: *Materiali per servire alla storia dell' incizione in rame e in legno*.

(**) Nos lecteurs pourront consulter à ce sujet *l'Idée générale d'une collection d'estampes*, par de Heinecke, *l'Essai sur les nielles*, par M. Duchesne aîné, conservateur du Cabinet des estampes, l'éloquente *Histoire de la gravure*, par M. Émeric David, et un opuscule tout récent de M. Vallet de Viriville, *l'Iconographie historique de la France*, ouvrage où le goût de l'érudition peut trouver amplement à se satisfaire, et aussi le goût de l'art. Enfin, nous renverrons les amateurs au beau travail que vient de publier M. Henri Delaborde, dans la *Revue des Deux Mondes*.

Tandis que le modèle se repose, une servante apporte des rafraîchissements. Tantôt Miéris a pris sa personne plutôt comme motif d'un tableau que comme original d'un portrait. C'est bien lui, évidemment, qui s'est déguisé en trom-

remarquable par le rendu des pourceaux qui mangent à l'auge; *les Armoiries à la tête du coq*, qui sont peut-être, comme exécution, le dernier mot de l'art; le *Satyre* où il a montré un si beau sentiment du paysage, et le *saint Hubert*, enfin, et le *Cheval de la mort*, qui réunissent toutes ces beautés différentes, et dont les épreuves, déjà si rares, seront bientôt sans prix!

Il manquait à Durer, considéré seulement comme graveur, l'observation de la perspective aérienne. Ce fut son contemporain et son émule, Lucas de Leyde, qui le premier en appliqua les principes. Dès l'âge de quinze ans, il gravait, soit au burin, soit à l'eau-forte, des compositions étonnantes, non-seulement par la richesse de l'ordonnance et l'expression des figures, mais encore pour la distribution de la lumière et l'art tout nouveau avec lequel l'éloignement ou le rapprochement des objets se trouvaient indiqués par la touche plus ou moins légère du graveur. Dans ces précieuses estampes telles que *l'Ecce Homo*, *le Jésus en croix*, *l'Enfant prodigue*, où l'infinie délicatesse du travail se joint à ce qu'il y a de plus charmant dans la naïveté du style gothique, Lucas de Leyde donne des leçons aux peintres eux-mêmes; « à peine, dit Vasari, les couleurs variées de la peinture peuvent-elles répandre dans les divers plans d'un tableau autant d'air, d'harmonie et de vérité. » Pendant ce temps, Marc-Antoine, bien que séduit par les estampes d'Albert Durer au point d'en vouloir faire des contrefaçons, attaquait d'une main plus rude et plus robuste les dessins qu'il se proposait de reproduire, tantôt les siens propres, tantôt ceux de Raphaël. Sans chercher à rendre par le choix, par la curiosité des travaux, le caractère particulier de chaque objet, la légèreté des cheveux par exemple, la variété des étoffes, le moelleux de l'hermine, le bruni de l'acier, il se contentait de conduire des tailles simples de l'ombre la plus forte au commencement de la lumière, supprimant la plupart des demi-teintes et ménageant sur sa planche de grands blancs purs qui donnent à l'estampe un relief énergique, un effet large et puissant. Appliqués à des dessins admirables, qui pouvaient se passer de tous les agréments que Durer et Lucas de Leyde avaient su mettre dans les accessoires, cette manière décidée de Marc-Antoine, ces grands partis, ces tailles fières, croisées sobrement, modelant avec peu de formes d'une beauté divine, marquent dans l'histoire de l'art une de ses phases les plus brillantes en même temps qu'elles nous avertissent, dès l'origine, combien est capitale l'importance du dessin dans la gravure, et prémunissent les graveurs contre les écarts auxquels cependant nous les verrons bientôt se livrer.

Mais, avant d'en venir aux époques les plus florissantes de la gravure, il est impossible de ne pas nommer ici ces merveilleux artistes qu'on appelle les *petits maîtres*, Aldegrave, Albert Altdorfer, si habiles aussi dans la gravure en bois, Jacob Binck, Sebald Beham, George Pens et Théodore de Bry qui mirent dans leurs petites estampes tant de grandeur, tant de caractère et souvent un dessin si mâle et si pur. Parallèlement à Lucas de Leyde, à Durer et à Marc-Antoine, ou du moins sous leur impulsion, se formèrent, dans les Pays-Bas, Diétrich, Van Staren, les Breughel, Jérôme Cock, le *Maître au caducée*, ainsi désigné par son monogramme; en France Jean Duvet que nous appelons le *Maître à la licorne*; en Italie, Marc de Ravenne, le disciple favori de Marc-Antoine, Augustin Vénitien, Æneas Vicus, Martin Rota qui osa graver en petit le *Jugement dernier* de Michel-Ange, et toute la famille des Mantuans, et le Parmesan si gracieux, si spirituel, si délicat.

La seconde moitié du XVIe siècle voit s'opérer de remarquables évolutions dans l'art de graver. Un Hollandais que son étoile avait conduit à Venise, Corneille Cort s'y trouve assez heureux pour travailler sous les yeux même du Titien à rendre les superbes peintures de ce grand maître. La couleur commence à naître d'elle-même sous son burin par la largeur, la souplesse, le renflement ou l'atténuation de ces tailles, par quelques touches ressenties et par le ménagement des travaux dans les parties lumineuses. Vient ensuite Augustin Carrache qui, dépassant Corneille Cort, dont il était le disciple, fait de véritables tableaux au burin, notamment la *Vierge apparaissant à saint Jérôme*, d'après le Tintoret, pièce admirable dont les belles épreuves, si rares aujourd'hui, sont éblouissantes et peuvent laisser croire que la gravure n'aura plus désormais de progrès à accomplir. Augustin cependant fit exception. Si jamais peinture dut inspirer aux graveurs le goût des riches travaux, la recherche du ton, c'était bien assurément celle des coloristes de Venise, des Giorgion, des Palme, des Titien, des Tintoret, des Véronèse, et néanmoins il est certain que, dans la version du graveur, les qualités dominantes de ces maîtres ne furent pas conservées. Les interprètes de ces peintres illustres se gardèrent bien sans doute d'altérer les airs de tête, mais ils ne rendirent pas suffisamment l'effet général du tableau, c'est-à-dire l'impression qui résulte du rapprochement des tons, de la distribution des couleurs lumineuses et des couleurs sombres. Le moment n'était pas encore venu où les Wostermann et les Bolswert, sous l'inspiration de Rubens, inventeraient toute une gamme savante entre l'extrême noir et l'extrême blanc.

Il était réservé à Rubens de conseiller à la gravure son dernier progrès. Ce grand homme, qui avait du génie pour toutes les branches de l'art, dirigea lui-même Pontius, Wostermann, les deux Bolswert, Witdouk, Pierre de Jode, et leur apprit que la couleur propre contribue à l'effet général du clair-obscur, parce qu'une couleur claire apporte avec elle une masse de lumière et une couleur obscure, une masse d'ombre. Il leur fit sentir qu'ils ne devaient pas négliger la valeur du ton local qui, dans ses tableaux, à lui Rubens, jouait toujours un si grand rôle; il leur démontra enfin que, par exemple, le jaune de Naples, étant une couleur plus claire que le cinabre, devait se rendre sur l'estampe par une plus forte somme de blanc. De cette observation lumineuse datent les graveurs coloristes, et aussitôt une révolution s'opère dans la gravure. Pontius, Wostermann, deviennent plus brillants et plus chauds; au lieu d'accuser sèchement leurs contours par un trait, ils les fondent avec les objets environnants. Tantôt ils font deviner la couleur en réservant çà et là de larges lumières, tantôt ils l'expriment par des tailles poussées jusqu'à la dernière vigueur. Quelquefois même, conduit avec sentiment par ces mains habiles, le burin imite le pittoresque et le ragoût de l'eau-forte. Bolswert, de son côté, se pénètre de la passion du peintre, il suit le mouvement des muscles, la forme des os, le caprice des plis dans les draperies. Dès que la taille cesse de lui convenir, il y substitue avec assurance des lignes brisées, des empâtements de points; bientôt, comme s'il épousait la verve du modèle, il salit sans crainte ses travaux, les confond, les contrarie par des touches fermes, hardies et bien placées toujours occupé, non pas de la beauté du burin, mais de la beauté de l'estampe.

L'art n'était pas encore parvenu à son apogée que déjà se manifestaient, en Allemagne surtout, des symptômes de décadence, une habileté qui allait dégénérer en prétention et touchait au mauvais goût. Mais laissons parler ici un homme qui, dans ce siècle et en France, est celui qui a le mieux entendu la critique d'art, et l'a maniée avec le plus de dignité, de savoir et d'éloquence : « Henri Goltzius, buriniste du plus rare talent, génie bizarre, aurait porté l'art à la perfection, dit Émeric David, si la perfection consistait dans un adroit maniement d'un instrument difficile à diriger. Quelle hardiesse, quelle énergie, quelle légèreté dans son faire! Malheureusement, l'éclat et la régularité de son burin lui firent négliger des beautés plus importantes. Imitateur maniéré de Michel-Ange, assez savant dans l'anatomie, mais affectant trop de le paraître, dépourvu de goût, il donne à tous les peintres qu'il copie, à Raphaël, à l'antique même, son style roide et barbare. Il ne peut s'astreindre à représenter ni le dessin, ni l'expression, ni les effets du clair-obscur du tableau qu'il imite : il oublie le caractère de l'original et ne s'attache qu'à faire admirer la vigueur et la dextérité de sa main. Ce grand maître, donnant en cela un fatal exemple, avait pris le mécanisme de l'art pour l'art lui-même. Jean Muller, son élève, porta comme lui au plus haut degré la souplesse, l'audace du burin, et tout à la fois l'abus des longues tailles courbées et parallèles. Lucas Kilian, agréable dans ses petits ouvrages, étale avec vanité le même défaut dans les grands. Ces deux artistes, à l'exemple de leur maître, n'emploient souvent qu'une seule taille; ce faire donne à leurs ouvrages une transparence agréable; mais aussitôt qu'ils croisent leurs

pette pour avoir le plaisir de se peindre avec le magnifique costume que portaient alors les régiments espagnols, envoyés dans les Pays-Bas pour réprimer l'insurrection de ces contrées. Quel beau costume, en effet ! Si la tête n'était

traits, leur manière devient intolérable ; leurs carrés, leurs losanges, au lieu d'indiquer le méplat des chairs, ressemblent à un réseau noir qu'on aurait jeté sur l'estampe ; chaque figure paraît enveloppée dans le même filet. »

L'exemple des Goltzius, des Muller, des Kilian et des Mathan ne fut pas sans influence, et vint s'ajouter à cette pente naturelle qui conduit tous les arts à des exagérations en sens divers. Au XVIIe siécle, le procédé acquiert une importance capitale, excessive. La gravure devient un art indépendant, ayant ses beautés propres, ses ressources, ses admirateurs, abstraction faite des modèles qu'elle reproduit et du caractère des maîtres qu'il s'agit de rendre. Il semble que, fatigué de travailler à la gloire d'autrui, le graveur ne songe plus qu'à sa propre gloire. Les singularités, les bizarreries, les tours de force deviennent une mode. Alors paraît Claude Mellan qui affecte de graver au moyen d'une seule taille plus ou moins rentrée, mais qui, du moins, fait servir ce capricieux travail à d'excellents morceaux de son invention. *La sainte face*, qu'il grava d'un seul trait circulaire, commençant au bout du nez, est une pièce unique, trop admirée par les uns, trop dépréciée par les autres, mais qui, en tout cas, fatigue les yeux, et peut entraîner à des défauts que tout le monde ne saurait pas racheter, comme Mellan, par des qualités supérieures de dessin, de modelé et de sentiment. Alors s'ouvrent des écoles, où l'on enseigne toutes les roueries du métier, où ce qui ne devrait être qu'un prudent conseil dégénère en de véritables recettes.

Mais, en France du moins, l'exemple des plus habiles se convertit en préceptes pleins de sagesse et de fermeté. Abraham Bosse écrivit son ouvrage *De la manière de graver à l'eau-forte et au burin*, où il développe en professeur émérite les principales règles de son art. Judicieux, plein de mesure, il indique les dangers des manières outrées, des fantaisies pratiquées d'ailleurs avec tant d'éclat par Goltzius, Kilian, Mellan et les autres, « qui semblent, dit-il, en plusieurs rencontres, ne s'être attachés qu'à faire voir par un tournoiement de tailles, qu'ils étaient maîtres de leur burin, sans se mettre en peine de la justesse des contours, des expressions, ni de l'effet du clair-obscur. « La façon de conduire les tailles, l'art de les croiser selon la nature des substances que l'on veut rendre, est ici l'objet d'enseignements clairs, précis, excellents. Abraham Bosse signale comme désagréable à la vue, particulièrement dans le rendu des chairs, l'excès du losange, qui, formant des angles aigus semblables à un treillage tabisé, occupe l'œil et le fatigue, tandis que ce croisement peut convenir à merveille et par exception dans la représentation des vagues de la mer et des nuages qu'amoncelle la tempête. Si nous parcourons ce petit livre qui est un parfait résumé de la science, nous y trouvons tous les principes que l'observation a fait peu à peu découvrir. Cette science, tout le monde a contribué à la former : les grands maîtres par leurs beautés, les mauvais graveurs par leurs défauts, les uns ont été pour cela aussi utiles que les autres, car ils ont montré ce qu'il fallait fuir et ce qu'on devait chercher.

Dans le rapide tableau que nous traçons ici de l'histoire de la gravure on ne trouvera pas sans doute hors de propos que nous donnions en raccourci les observations dont les professeurs, les académies et les livres ont fait le code des graveurs.

En général, le burin doit suivre dans sa marche les renflements et les cavités des muscles et des plis, élargir les tailles à mesure qu'on s'approche des lumières, les resserrer à mesure qu'on avance dans les ombres, et conclure les contours sans dureté. Les divers systèmes de tailles doivent être liés entre eux, bien que chaque objet puisse être traité à sa manière : souvent, par exemple, il convient que la taille qui est première dans un endroit apparent, serve par ses retours à faire les secondes, lorsque, au lieu d'envelopper le muscle ou le pli, le graveur n'a plus qu'à fortifier le ton. Il ne faut ni tomber dans les tournoiements capricieux et bizarres, ni s'en tenir à la droiture des tailles qui est sans doute plus facile, mais qui présente un aspect roide et monotone.

S'agit-il des draperies ? Il faut prendre soin de les distinguer par la nature même du travail, en gravant le linge, par exemple, plus serré et plus fin que les autres étoffes et le plus souvent d'une seule taille ; le drap blanc, de deux tailles seulement et avec une largeur proportionnée à la grosseur du tissu ; les étoffes luisantes, comme la soie, le satin, par un travail plus droit dont la brusque interruption imite la cassure des plis, et aussi quelquefois avec une entretaille que l'on glisse dans l'intervalle des premières ; la panne et le velours, avec une entretaille également, mais en tenant les premières tailles fortes, rentrées et bien nourries, et les secondes plus déliées mais encore soutenues. Enfin l'entretaille qui produit si bien les luisants, se peut employer avec succès pour le rendu des métaux, des vases d'or ou d'argent, des armures d'acier poli.

S'agit-il de l'architecture ? Il faut que les tailles obéissent à la perspective et viennent en aide à l'illusion optique, c'est-à-dire que les tailles qui couvrent les objets fuyants tendent au point de vue ; il faut qu'elles se conforment au sens dans lequel les objets présentent les plus grandes dimensions ; que si l'on rencontre, par exemple, des colonnes entières, on les grave plutôt par des tailles perpendiculaires, pour éviter la discordance qui se produirait entre les tailles rapprochées du chapiteau et celles qui envelopperaient la base.

S'agit-il de la sculpture ? On évitera de charger les travaux afin que l'ouvrage soit clair et paraisse reflété comme l'est le marbre ou la pierre blanche ; on ne mettra aucun point lumineux dans la prunelle de l'œil ; on ne représentera pas les cheveux comme on le ferait d'après nature, en laissant voir des poils détachés de la masse.

Le paysage se prépare à l'eau-forte, mais discrètement, de manière qu'en l'achevant au burin, l'on puisse faire disparaître les rudesses de l'eau-forte et en laisser dans certains endroits le ragoût pittoresque. Pour les terrains, les murailles, les troncs d'arbres, les montagnes et les rochers, il convient de briser les tailles, de les quitter brusquement, de les trembler, de les croiser plutôt carrément, afin d'imiter le froid et le poli des rochers, de les grignoter afin d'exprimer le rugueux des écorces, la surface inégale des terrains et des murs. Il faut aussi tenir compte de l'air interposé, en laissant fort tendres les objets les plus rapprochés de l'horizon ; on reproduit ainsi la perspective aérienne qui doit se trouver dans le tableau ou dans le dessin original.

Les eaux, si elles sont calmes, se représentent par des tailles droites, parallèles à l'horizon avec des entretailles déliées et quelques interruptions vives qui rendent fort bien le luisant de l'eau. On exprime heureusement par des secondes perpendiculaires la forme des objets réfléchis dans l'eau et qui avancent sur ses bords, en ayant soin d'expliquer plus ou moins la forme de ces objets, suivant qu'ils sont proches du premier plan du tableau ou qu'ils s'en éloignent. Si ce sont des arbres, il est bon d'en arrêter la forme par un léger contour, particulièrement si l'eau est limpide. Quand les eaux sont agitées, comme les flots de la mer, les premières tailles doivent suivre le mouvement de la vague, et les contre-tailles se donner en losange parce qu'on imite mieux ainsi la transparence des ondes. Quand les eaux sont en cascade, la taille se conduit dans le sens de la chute, avec une entretaille et beaucoup de brusquerie dans les clairs. Enfin les nuages se rendent volontiers par des tailles horizontales, si ce sont des nuées plates qui se perdent insensiblement avec le ciel, et l'on a soin alors que la taille, au lieu de former un contour aux extrémités du nuage, y vienne, pour ainsi dire, expirer. Si les nues sont agitées et tempétueuses, le burin en doit épouser les formes et l'agitation ; les croisements de tailles s'y feront en losange aigu, parce que ce procédé donne de la transparence et même un certain mouvement ; mais les premières doivent toujours dominer les secondes. Il importe de ne pas graver les nuages avec des tailles trop tournoyantes, comme cela est arrivé à Callot, La Belle et quelques autres, parce que le nuage ressemble à un flocon de laine ou d'étoupe. Quant à l'azur du ciel, il s'exprime par des tailles droites, horizontales, sans aucune flexion.

Pour ce qui est des chairs, il faut se garder de graver celles des femmes et des enfants comme celles des hommes, choisir pour les premières un travail plus uni et plus gras qui représente la douceur de leur peau et leur morbidesse. Il y faut éviter à la fois le

pas ici remplie de vie, de beauté et d'intelligence, on croirait vraiment que ce *Trompette* n'est que le prétexte d'un élégant uniforme. Un justaucorps violet couvert d'un harnais et garni de manches jaunes, un bonnet de Mezzetin

carré qui exprime les matières dures, et le grand losange qui n'a jamais la suavité que comporte ici le travail. En général, les chairs doivent être empatées de points; les chairs d'homme avec des points longs que l'on met au bout des tailles ou dans les losanges, ou que l'on entremêle de points ronds; les chairs de femme, avec des points ronds qu'on prépare à l'eau-forte, afin d'éviter le travail trop brut que produiraient des points allongés, et toutefois en tenant sa pointe un peu couchée.

« Les points se doivent arranger à peu près comme les briques d'un mur, dit Abraham Bosse, *plein sur joint;* surtout il faut y garder beaucoup d'ordre, car soit que l'épaisseur du vernis trompe, ou que cela vienne de quelque autre cause, il arrive, lorsque la planche est mordue, que, malgré toute la régularité qu'on y avait observée, ils sont encore mal arrangés, et si l'on n'avait soin d'y remédier, en les rentrant au burin, cela ferait une chair qui semblerait galeuse. » Ainsi disposés dès l'eau-forte, les points ronds ont un certain brut pittoresque qui, mêlé avec la propreté des points longs que l'on ajoute au burin, produit un excellent effet.

Pendant que des savants maîtres enseignaient ces théories et les faisaient imprimer, quelques artistes se tenaient à l'écart et, sans s'inquiéter des règles déjà consacrées, se contentaient de dessiner des chefs-d'œuvre sur le cuivre. Jean Morin, élève de Philippe de Champagne, faisait revivre tous ces beaux et graves portraits de Jansénistes que son maître venait de peindre d'un pinceau si austère et si ferme; d'une pointe fine, hardie, irrégulière, mais singulièrement expressive, il pointillait les chairs et les modelait avec une force, un relief, une vie qu'on ne retrouverait nulle part au même degré, si ce n'est dans les eaux-fortes de Van Dyck. De son côté, Jonas Suyderhoef, négligeant aussi la froide régularité des tailles, et ne s'occupant que de peindre sa gravure, attaquait, mordait, grignotait son cuivre, reproduisait les empâtements et les fiers rehauts de Rembrandt, la franche manière de Hals, la touche d'Ostade, tandis qu'un autre artiste, également supérieur aux règles apprises, Wenceslas Hollar imitait avec l'eau-forte et la pointe le fini du burin, les effets estompés de la manière noire, et gravait ces belles planches que les amateurs recherchent avec tant de zèle, et dont les plus admirables représentent des églises, des paysages, des animaux, des fourrures, des insectes, par exemple : la *Cathédrale d'Anvers*, l'*Abbaye de Westminster*, les *Chasses* et les *Pêches*, d'après Barlow, la *Taupe morte*, le *Lièvre*, les *Manchons*, etc.

C'est une époque bien brillante pour la gravure que le XVIIe siècle. Ici, Corneille Bloemaert déploie le talent encore inconnu de ménager une dégradation insensible entre la lumière la plus piquante et l'ombre la plus forte, et de varier les tons suivant la distance des plans. Là, c'est Gérard Edelinck qui, appelé en France par Colbert, vient y enseigner la manière précieuse, savante et fière qui caractérise ses chefs-d'œuvre devenus classiques. Artiste de génie, possédant au plus haut point le dessin et la taille, c'est-à-dire l'art et le métier, il reste original même en imitant; il exprime diversement les diverses beautés de Raphaël, de Léonard de Vinci, du Corrège, de Philippe de Champagne, du Guide, de Lebrun et de Jouvenet, et à la manière dont il traduisit les belles qualités de ces maîtres, on dirait qu'il les a lui-même possédées. Quel beau temps pour les graveurs encore une fois! Tandis que Rembrandt se renferme dans son atelier pour y rêver ses mystérieuses, ses fantastiques eaux-fortes, tandis que le prince Robert, neveu de Charles Ier, débute par des chefs-d'œuvre dans le maniement de la manière noire dont il est le second inventeur, la gravure au burin poursuit sa marche grave et solennelle. Nanteuil, d'une main correcte, ingénieuse et délicate, donne une seconde vie aux portraits de tous les personnages du grand siècle, fait étinceler dans leurs yeux l'esprit, la dignité, la bienveillance, fait respirer et sourire leurs bouches, plisse élégamment leur collerette, et boucle leur chevelure tombante. Masson renouvellant et dépassant encore les fantaisies de Goltzius, commande à son burin les évolutions les plus capricieuses, les plus singulières, mais aussi les plus expressives, Corneille Wischer, dans un tout autre sentiment qu'Edelinck, lui dispute le premier rang; les Audran illustrent leur art et leur nom : l'un d'eux, Gérard Audran peignant, pour ainsi dire, avec l'eau-forte et le burin, les magnifiques *Batailles d'Alexandre* de Charles Lebrun, nous fait douter si le graveur n'a pas surpassé le peintre.

La précision de la gravure en taille-douce convenait mieux au caractère de l'art français que le vague de la manière noire. Aussi, durant le XVIIIe siècle, c'est encore le burin qui domine. Si Demarteau invente, non pas la gravure à la manière du crayon, déjà inventée par Jean Lutma, mais l'art de l'imprimer avec de la sanguine et du crayon noir broyé à l'huile, la gravure au burin n'en conserve pas moins la prééminence : les amateurs de cette époque la recherchent et la paient fort cher. Ils vantent la finesse de Lebas, la science profonde et sentie de George-Frédéric Schmidt, les grâces de Larmessin, l'admirable variété de Pierre Drevet, l'inimitable éclat des estampes de Balechou, la souplesse curieuse de Wille et ses beaux satins et ses tapis et ses lustres et tous ces objets qu'il grava d'une façon si originale et si vive, d'après Netscher, Terburg, Schalcken et Miéris.

Mais, sur la fin du XVIIIe siècle, il arrive un artiste épris d'amour pour la grâce, un peintre mélancolique et tendre, qui s'appelle Prud'hon. Pour graver ses divinités endormies sous les ombrages, ses zéphyrs souriants, ses amours, la gravure ne voulut se servir ni des tailles régulières, ni de l'eau-forte, ni du travail de la pointe, tel que l'avait imaginé Lebas. Il fallut une manière spéciale pour interpréter la peinture de Prud'hon, ses tons *clair de lune*, ses contours suaves, son procédé fondu et harmonieux. Employée avec un rare talent par Copia d'abord, ensuite par Roger, son élève, *la gravure au pointillé* se trouva parfaitement adaptée à la manière de cet autre Corrége.

Cependant l'influence de David et de Regnault ayant fait revivre l'importance du dessin, la gravure dut naturellement s'en ressentir. Aussi l'époque impériale est-elle remarquable par l'extrême pureté du burin employé presque sans mélange. C'est alors que Bervic fait merveilles dans les célèbres estampes de *l'Éducation d'Achille* et de *Déjanire;* alors la gravure classique est remise en honneur. A tous les procédés de la période révolutionnaire, à la fine pointe de Duplessis-Bertaux, au pointillé de Copia, aux aqua-tinte qui avaient popularisé les spirituelles caricatures de Carle Vernet, on voit succéder la perfection des tailles académiques, renouvelée des Edelinck, des Drevet des Poilly. La poitrine du centaure Nessus est modelée par Bervic, l'auteur du Laocoon, au moyen de travaux précieux et rares qui plaisent à l'œil par leur élégance, par leur curieuse symétrie, et aussi par cette marche savante qui fait partout les méplats de la chair, la présence des os et des tendons. Jamais la recherche du procédé matériel n'avait été poussée plus loin; jamais aussi tant de métier ne s'était trouvé réuni à plus de sentiment; car, si l'on admirait ces tours de force de Bervic, ces lignes brisées régulièrement, interrompues par des points d'une parfaite rondeur, et semblables aux grins inégaux d'un chapelet, c'est que la justesse du modelé ne souffrait en rien de ces coquetteries, de cette ostentation du métier.

Les triomphes du burin se continuèrent sous la Restauration; un moment ils furent troublés par l'invasion du romantisme, amenant avec lui la fantaisie, la couleur. *Le Naufrage de la Méduse* fut gravé à la manière noire par Reynolds; bientôt après, *la Patrouille de Smyrne* fit penser à Rembrandt; on s'informa des méthodes de ce grand peintre plutôt que de son génie; les innovations, les variantes, les procédés expéditifs faisaient fureur; mais, au milieu de ce mouvement, la tradition des maîtres illustres était continuée par les Desnoyers, les Tardieu, les Richomme. Le premier, s'attaquant à Raphaël, l'avait rendu avec un sentiment admirable dans *la Belle Jardinière;* le second avait pris rang parmi les maîtres par son beau portrait du comte d'Arundel, d'après Van Dyck, et par *la Communion de saint Jérôme*, où il avait conservé toute la puissance, toute l'expression du Dominiquin, le troisième avait osé se mesurer avec Edelinck lui-même dans l'interprétation d'un chef-d'œuvre de Raphaël, et n'avait été vaincu que par le prince de la gravure. Il fallut un graveur à l'austère M. Ingres; il le trouva aussi pur, aussi savant et aussi maître qu'il le pouvait désirer, dans M. Calamatta, artiste romain naturalisé français, dont la taille fière s'assouplit, quand



TOUR D'ANTOING.

de la même couleur que le justaucorps, un haut-de-chausses vert avec un baudrier à franges d'or et une épée dont la poignée étincelle : tel est cet uniforme. Et soit qu'il se place dans un corps de garde, soit qu'il se montre à côté de son chevalet, Miéris est toujours au sein du luxe. Tous les objets qui composent le savant désordre d'un atelier se disputent, je ne dis pas l'attention du spectateur, mais ce qu'il en reste quand il a suffisamment admiré la principale figure. Un violoncelle appuyé sur un meuble couvert d'un rideau annonce que le peintre se délasse parfois de ses travaux par un intermède de musique.

On conçoit que si Miéris étalait dans sa maison autant de luxe qu'il en affecte dans ses tableaux, il dut être bientôt ruiné, et cela malgré le haut prix qu'il mettait à sa peinture et qu'il en trouvait. Ajoutez qu'avec sa manière de finir, l'élève de Gérard Dow ne pouvait faire qu'un très-petit nombre d'ouvrages, sans parler de l'insouciance dont son ami Jean Steen lui donnait l'exemple, et l'on sait quelle influence exerçait Jean Steen sur Miéris. Aussi lit-on dans quelques livres, notamment dans le *Catalogue de Lorangère* par Gersaint : « Sa conduite était peu réglée ; il faisait une dépense considérable qui lui attira nombre de dettes pour lesquelles il fut mis plusieurs fois en prison. Il eut affaire entre autres à un créancier qui l'y retint longtemps, et, comme on lui conseillait de peindre quelques tableaux qui pussent lui procurer sa liberté, il répondit que la vue des grilles et le bruit des verrous lui rendaient l'imagination stérile. » Gersaint qui avait voyagé en Hollande et y avait puisé beaucoup de renseignements sur les peintres, tenait apparemment ces détails des amis de Miéris qui lui survivaient encore. Il est certain que ni Houbraken, ni Campo Weyerman ne parlent de cette circonstance.

C'est à l'âge de quarante-six ans, en 1681, que mourut François Miéris, laissant deux fils, Jean et Guillaume ; ce dernier imita sa manière avec talent et soutint la célébrité de son nom. François avait joui rapidement de la vie. Comme peintre il eut un vif sentiment des belles choses, et, comme homme, de l'entraînement pour les mauvaises. Il aima la distinction et vécut au cabaret ; il aima le luxe et fut bientôt ruiné ; mais à force d'admirer l'esprit de Jean Steen, il finit par imiter l'insouciance de ce peintre facétieux, riant de ses dettes, un verre à la main. En dépit de cette existence sans dignité, Miéris conserva toujours un amour de la beauté et de l'élégance qui lui fit rechercher les traits fins, les peaux délicates, les jolies têtes, et la grâce des attitudes et le bon goût des ajustements, et ces splendides étoffes, d'autant plus utiles à sa peinture que jamais il n'osa peindre des figures nues.

Quel rang doit occuper Miéris parmi les peintres de scènes familières et de *conversations ?* A prendre les choses d'un peu haut, ce qui distingue ces divers maîtres, Terburg, Metsu, Gérard Dow, Miéris, ce sont plutôt des nuances de talent que des degrés de mérite. Si l'on y regarde de plus près, on reconnaîtra que Miéris est un peu au-dessous de ses trois rivaux. Comparé à son maître Gérard Dow, il a sans doute de plus brillantes couleurs, et il est aussi fin que lui dans les données vulgaires. Son célèbre tableau du *Drouineur ambulant* qui se voit à Dresde prouve en effet qu'il savait donner une grande finesse aux physionomies les plus banales. Il est difficile d'oublier l'expression de ce drouineur qui lève un chaudron à contre-jour pour en découvrir les fissures, et cela de l'air capable d'un antiquaire qui déchiffre un manuscrit précieux ou vérifie les nielles d'une vieille armure, tandis que la femme au chaudron, debout sur la porte de son cabaret ombragé de pampre, attend avec anxiété le résultat de cette consultation savante... Mais s'il est aussi fin que Gérard Dow, Miéris a moins d'élévation dans l'esprit, moins de noblesse; il n'eût pas fait les touchants tableaux de la *Femme hydropique* et de la *Lecture de la Bible*. Son œuvre, en un mot, laisse désirer plus de sentiment et moins de satin.

Trop égal dans son exécution, Miéris se servit habilement des ressources du clair-obscur pour subordonner l'accessoire et faire valoir les figures. Il sut éteindre des détails trop faits, en y jetant des masses d'ombre. Il connut aussi les convenances du clair-obscur, et, par exemple, quand il peignit une courtisane qui, la tête renversée sur des coussins, dort profondément, laissant voir une blanche poitrine sous son casaquin ouvert, et au fond de la chambre une vieille duègne qui reçoit de l'argent d'un cavalier dont le chapeau est rabattu sur les yeux, il réserva toute la lumière pour la jeune femme endormie et rejette dans l'ombre l'action de la duègne, comme il convenait au clair-obscur de la morale et à celui du tableau. Mais, sous le rapport de la touche, Terburg et Metsu nous paraissent supérieurs à Miéris. Sans doute, le faire de ce peintre est précieux ; il imprime à chaque objet son caractère ; il rend la chair, la soie, l'hermine, le velours, le marbre, l'ébène, toutes les étoffes, toutes les substances, et il semble d'abord que c'est la perfection même. Toutefois si on rapproche Miéris de

il le faut, à des travaux tendres et d'un goût exquis, M. Calamatta, aujourd'hui fondateur d'une grande école de gravure à Bruxelles, qui sera pour lui une seconde illustration. M. Forster fit faire au burin des évolutions merveilleuses, et se signala par une grande habileté d'exécution. Quant aux élèves de Bervic, ils se dispersèrent. Les uns, comme M. Prévost, surent mêler avec beaucoup d'adresse et de bonheur les divers procédés qui pouvaient mener à bien les colossales planches de l'œuvre de Léopold Robert ; les autres, tels que M. Henriquel Dupont, restèrent plus fidèles à la manière qui les avait mis en renom. L'auteur de *Gustave Wasa* sut allier au plus haut degré le respect de la tradition avec les caprices de l'indépendance. Plein d'esprit, plein de sentiment dans ses élégantes façons de couper le cuivre, M. Henriquel Dupont montra qu'on pouvait se jouer même de la gravité du burin. Tantôt il discipline ses tailles et entame sa planche comme ferait le doyen d'âge de l'Académie, tantôt il les disperse en un point lumineux, sauf à les raccorder comme bon lui semble, sans être embarrassé le moins du monde des accidents qu'il rencontre sur son chemin. A l'écart, enfin, se tient un artiste qui, pensant que dans la gravure, le dessin est tout et le métier peu de chose, se sert indifféremment ou d'un simple badinage de pointe, ou d'une taille savante demeurant, sous toutes les formes, un dessinateur de premier ordre ; je veux parler de M. Mercuri, auteur de la *Sainte Amélie* et des *Moissonneurs*.

C'est à ce point qu'en est aujourd'hui la gravure en France, et, il faut le dire, à travers toutes les influences qu'elle a subies, elle est encore supérieure à celle de toutes les nations de l'Europe, malgré le mérite éminent des Toschi, des Jesi et des Longhi. Cultivée par les maîtres dont nous venons de parler, la gravure est un art cent fois précieux, qui popularise les œuvres du génie, et sans lequel la peinture ne pourrait vivre longtemps. Avant qu'il n'existe plus dans le monde une seule épreuve de Marc-Antoine, les fresques de Raphaël auront péri peut-être ou se seront écroulées avec les murailles qu'elles décorent. Car c'est la gravure qui donne aux chefs-d'œuvre l'étendue et la durée. C'est sur l'airain du graveur qu'est buriné, pour un grand peintre, le brevet de son immortalité.

CH. BL.

Terburg et surtout de Metsu, on sent tout de suite qu'il y a encore un degré au-dessus d'un tel fini.

Le plus difficile en peinture n'est pas de finir, si l'on entend par cette expression la fonte des couleurs, le poli qu'on obtient avec de la patience et un blaireau, l'extrême soin donné à tous les détails et une certaine propreté de pinceau qui n'est égayée par aucune négligence, par aucun *laissé*. Plusieurs maîtres hollandais ont interprété de la sorte ce qu'on appelait alors le beau fini, et c'est ainsi que l'a compris trop souvent le vulgaire des amateurs. Mais finir, c'est précisement dissimuler le fini, c'est mettre à son ouvrage la dernière main en cachant la peine qu'il a coûtée, je veux dire en l'animant par des touches expressives qui lui prêtent un air de franchise et de liberté. Finir, c'est ôter par des coups de pinceau légers, spirituels, éloquents parfois, cette propreté fade, cette uniformité qui communiqueraient au spectateur l'ennui qu'elles ont dû procurer au peintre. Finir, c'est caractériser un plan, nuancer un contour, donner enfin aux objets essentiels d'un tableau, par exemple, aux méplats du visage ou à l'expression d'une main, ce dernier accent qui est la vie.

Charles BLANC.

Les collecteurs ne croient pas à la guerre européenne. Ils se ruent avec l'ardeur des beaux jours de prospérité publique sur les objets précieux que la mort ou la ruine jette sur la table des enchères. Hier, c'était la collection Thorel, une petite collection de trente-quatre gravures, juste l'ornement d'un cabinet, qui a produit, et c'est à n'y pas croire, la somme fort ronde de cinquante-deux mille francs, c'est-à-dire une moyenne de seize à dix-sept cents francs par morceau de papier. Voici les prix atteints par les principales pièces :

La *Sainte famille*, de Raphaël, gravée par Edelinck, 1,160 fr. ; — la petite *sainte Cécile*, de Marc-Antoine, une gravure large comme deux colonnes de ce feuilleton, 1,080 fr. ; — le *Portrait de Turenne*, par Nanteuil, 860 fr. ; — le *Bon Samaritain*, de Rembrandt, 2,100 fr. ; — la *Madone de saint Sixte*, de Muller, 2.550 fr. ; — le *Bourgmestre Six*, de Rembrandt...., 3.505 fr. Il n'y a pas eu jusqu'à un simple *chat accroupi sur une serviette*, par Toschi, qui n'ait été vendu 851 fr.... le même prix que le *Spasimo de Sicilia*, du célèbre graveur parmesan, ou plutôt européen. Que de chats et que de serviettes on aurait pour le prix qu'a coûté ici leur image ! La plupart de ces estampes ont été achetées par des Anglais et par un marchand de Paris, M. Durand-Ruel, qui bénificiera encore sur leur revente. Ce prix fou mis à des estampes souvent fort désagréables à voir (les Albert Durer, les Aldegrave, etc.), confond les profanes, et ils croiraient qu'on se moque d'eux si on leur disait que la bibliothèque alors royale, un établissement de l'État qui doit jouir de toute la plénitude de son esprit, paya, il y a quinze ans, dix mille francs un carré de papier de beaucoup plus étroit que les dix billets de banque rapprochés, lequel représentait un Christ au tombeau ! La pièce manquait à la collection publique, et il la fallait à tout prix.

Un jour, il y a sept à huit ans de cela, un amateur bien connu entre chez moi, comme je feuilletais un carton rempli d'estampes rapportées d'Italie, pour combiner la symétrie d'un passe-partout. Parmi les estampes déjà jetées sur la table, se trouvait *l'Enfant prodigue* d'Albert Durer. L'amateur l'examina soigneusement et ne dit mot.

Quelques jours après, comme j'étais chez lui, j'admirai un groupe de terre cuite très-évidemment, de Clodion, représentant un amour empêchant un satyre d'embrasser une nymphe.

— Quelle charmante pendule de chambre à coucher on ferait avec cela ! — dis-je.

— Faites-la ! — Me répondit le collecteur, — je vous donne le groupe en prime, si vous voulez échanger votre *Enfant prodigue* contre le mien !

J'acceptai sans autre examen. Voici le mystère.

L'épreuve d'Albert Durer que possédait mon ami était vaguement douteuse. Ce pouvait être l'œuvre d'un des meilleurs élèves du maître, copiant sous ses yeux. Ce doute était de tradition par la régularité de la ligne horizontale sur laquelle étaient placées trois petites lucarnes au mur d'un haut toit pointu, sur le fond à droite. Sur mon épreuve à moi, ces lucarnes étaient *irrégulièrement* alignées... L'épreuve était authentique : elle valait mille francs, au lieu de trente sous !

Nouvelles des arts et de la littérature.

M. G. Geefs vient de terminer une statue du Roi, destinée à être placée dans le vestibule du Palais de la Nation, entre les quatre grandes Libertés fondamentales dont on y voit déjà les modèles en plâtre.

M. Geefs a représenté le Roi debout, la jambe droite en avant. La tête est légèrement baissée, comme on peut s'en apercevoir en regardant la statue de dos, et de ce côté encore on reconnait parfaitement le Roi.

Tout le monde est admis à voir la statue de M. Geefs.

—

M. Wulfaert, peintre né à Bruges dont on a pu remarquer les œuvres pleines de charme au dernier salon de Gand vient d'être autorisé à porter la décoration que la reine de Portugal lui a accordée.

Nous voyons avec infiniment de plaisir le talent de cet artiste de mérite apprécié en haut lieu, en même temps qu'il devient de plus en plus populaire en Allemagne et en Angleterre, où, depuis trois ou quatre ans, M. Wulfaert passe une partie de l'été et où il obtient des succès marqués.

M. Wulfaert est un élève distingué de l'Académie de Bruges, il y a successivement remporté les premiers prix dans toutes les classes. Aux concours ouverts par la ville de Gand, pour les compositions historiques, il obtint d'abord l'accessit, et la seconde fois le premier prix ; les œuvres qu'il a fournies dans le temps à toutes les principales expositions du pays, ont été favorablement jugées par les connaisseurs, et les revues des salons en ont fait souvent un éloge d'autant plus mérité que le caractère de l'artiste ne permet pas de supposer que les éloges aient jamais été sollicités. En 1835, la commission des Beaux-Arts de Gand lui décerna une médaille d'honneur et l'admit au nombre de ses membres ; l'année suivante, à l'occasion de l'exposition des Beaux-Arts de Bruxelles, il reçut encore une médaille d'honneur et son tableau fut jugé digne d'être gravé.— Cette reproduction figura dans le compte-rendu de l'exposition.

La famille royale de Hollande appréciait haut le talent de M. Wulfaert : Guillaume Ier, Guillaume II et la princesse Marianne ont acquis plusieurs de ses œuvres. La plupart des tableaux de cet artiste sont gravés en Allemagne.

Si nous nous sommes quelque peu étendu sur la carrière artistique de M. Wulfaert, c'est que c'est un artiste que la ville de Bruges peut réclamer comme sien, et que nous aimons à ne laisser égarer ni oublier aucun des joyaux de notre écrain artistique.

—

On nous écrit de Tournai : Un cultivateur des environs de Leuze vient de découvrir, en labourant son champ, une médaille gauloise, en or, de la plus haute antiquité.

Cette médaille est d'une conservation parfaite ; son métal est l'or pâle, *l'electrum* des anciens : son poids est de 6 grammes 48 c. Elle est fort épaisse en proportion de son module qui ne peut se comparer à celui d'aucune médaille frappée dans les pays anciennement civilisés, car il se trouve ou plus grand ou plus petit. Elle n'a de type qu'à l'avers ; on y voit, dans un champ creux, qui a beaucoup contribué à sa conservation, un cheval d'une grossièreté d'exécution vraiment prodigieuse, car il faut regarder longtemps avant de découvrir quel est l'animal que l'artiste gaulois a voulu représenter.

Dans le champ, au-dessus de la croupe du cheval on remarque une lettre : c'est l'ancien PI ou p grec que l'on peut prendre pour

l'oméga (ô long) car ces deux lettres ont une forme identique dans l'alphabet général des lettres grecques recueilli par les pères Tassin et Toustain d'après les inscriptions et les médailles des quatre derniers siècles qui ont précédé la naissance de J.-C. En face de la tête du cheval se trouve le THÊTA ou th des Grecs, aussi de la même époque. Le revers, qui n'offre aucun type, présente une protubérance informe, espèce de carré avec un creux au milieu. Cette médaille paraît ne pas avoir été frappée, mais moulée.

On sait qu'avant que la Gaule fût réduite sous le pouvoir des Romains, les diverses tribus de ces peuples barbares étaient gouvernées par des chefs qui faisaient fabriquer des monnaies d'or, d'argent et de cuivre. Il est probable qu'ils avaient imité les caractères grecs que les Phocéens apportèrent de Grèce en Provence, vers l'an 590 avant J.-C.

Le savant comte de Caylus a dit, en parlant des médailles gauloises : « Quoique l'on en trouve qui veulent imiter des médailles » grecques et principalement celles de Philippe II, père d'Alexandre » le Grand, on en rencontre aussi qu'on pourrait raisonnablement » attribuer à un temps plus reculé. Je veux parler de celles sur » lesquelles on voit des têtes hors de toutes proportions, dont les » revers présentent plus communément un *cheval*, et dont enfin la ressemblance avec la nature est difficile à trouver. »

Philippe II, roi de Macédoine, régnait 358 ans avant J. C. ; mais le type de notre médaille serait plutôt une grossière imitation des médailles d'Archélaus 1er qui régnait 421 ans avant J. C., car les revers de ces médailles portent un cheval libre, tandis que les médailles de Philippe présentent au revers une figure virile à cheval. On peut donc, avec quelque apparence de probabilité faire remonter l'âge de la médaille trouvée à Leuze à quatre cents ans avant J. C. ; elle aurait ainsi 2,253 ans.

Cette pièce d'or appartient à l'ancienne Gaule Belgique, et comme Leuze est à une petite distance de Tournai, il est permis de supposer qu'elle a été fabriquée dans un atelier monétaire de cette dernière ville ; car, la lettre initiale (*thêta* grec), pourrait bien être la première du nom *Turnacum* ou *Thurnaco* ou *Tornacum* que portait anciennement la ville de Tournai. Nous laisserons à de plus savants que nous le soin d'éclaircir cette question.

Cette médaille, qui par son antiquité et son type barbare constitue une grande rareté numismatique, a été achetée par le lieutenant-colonel Geoffroy.

—

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER.

En rendant compte de *Georgette*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Gustave Vaez, musique de Gevaert, le *Moniteur universel* dans sa revue musicale dit :

Si l'un des auteurs de la *Favorite* et de tant d'autres ouvrages charmants écrits de moitié avec M. Alphonse Royer, le directeur actuel de l'Odéon, a consenti à se charger la conscience de ce petit lever du rideau, il ne faut pas lui en vouloir ; c'était pour rendre service à son ami et compatriote M. Gevaert, qui vient de composer sur ce canevas trop léger la plus jolie musique, la plus gaie, la plus spirituelle qu'on puisse entendre.

M. Gevaert est Belge comme Grétry, comme Grisar et Limnander; il sort du Conservatoire de Bruxelles. Il a eu le grand prix qui équivaut à notre prix de Rome, à dix-sept ans. Il a fait jouer à Bruxelles un opéra intitulé, je crois, *la Comédie à la ville*. C'est un des jeunes talents qui donnent le plus d'espérances.

Son ouverture, composée des principaux motifs de la pièce, ferait honneur à nos maîtres les plus distingués. C'est un travail où la critique n'a rien à reprendre. Instrumentée avec soin, développée avec art, elle abonde en jolis détails qui ont charmé le public.

Les couplets de *Georgette* sont très-vifs et très-enjoués. La romance de Sujol est charmante. On a eu d'autant plus tort de l'écouter, qu'il l'a dit avec beaucoup de grâce et de goût. Le trio des vieillards est, de tous les morceaux de l'ouvrage, le plus gai, le plus neuf et le mieux réussi.

La stretta en est surtout remplie de verve, et l'auteur a bien fait de reprendre ce joli motif à la fin de la pièce. Le duo qui suit, bien qu'il soit d'une facture ingénieuse et contienne plus d'une phrase piquante, sent trop la recherche et vise à l'effet.

En revanche, les couplets de Grignon m'ont paru très-finement orchestrés, d'un bon tour mélodique et d'un *brio* tout italien. En général, M. Gevaert, comme tous les jeunes compositeurs, développe trop ses morceaux; mais c'est là le défaut le plus facile à corriger.

La pièce est gaîment jouée par Grignon, Cabel, Leroy, Sujol et Mlle Girard, qui n'a plus qu'à prononcer nettement pour devenir une excellente Dugazon.

—

Le char qui doit porter l'empereur et l'impératrice le jour de leur sacre est fait. Il est logé dans les bâtiments du parc de Monceaux, au faubourg du Roule. C'est l'œuvre du carrossier Ehrler. Il est fait tout à jour ; sur les panneaux sont peintes avec un art infini les armes de l'empire et des figures allégoriques. Sauf ces panneaux le char est tout or. Les moyeux des roues sont terminés par des têtes de lion d'or. Il est entré dans le carrosse impérial pour 100,000 francs de bronze. Il pèse 16 milliers. Il est fait pour être traîné par huit magnifiques chevaux blancs qui seront magnifiquement caparaçonnés.

Huit autres grands et magnifiques équipages artistement décorés accompagnent le char impérial. Ils porteront les princes et princesses et les grands dignitaires de l'empire.

Ces magnifiques équipages vont partir pour Trianon en attendant les ordres de l'empereur sur l'époque de la grande cérémonie qui attirera certainement à Paris plus de 200,000 étrangers et provinciaux.

—

La statue de M. François Arago, longtemps membre du conseil municipal de la Seine, va être commandée pour orner l'une des salles de l'hôtel de ville.

—

La statue en bronze du général Bertrand, qui accompagna Napoléon à Sainte-Hélène, est en ce moment exposée devant la colonnade du Louvre. Le général Bertrand est en grand uniforme, de la main gauche il tient le testament de l'empereur et de la droite l'épée du grand capitaine, qu'il semble présenter à la France. Cette statue est signée Rudde. 1852.

—

L'*Akhbar*, sous ce titre : *un Chien qui rapporte*, donne ainsi des nouvelles de notre célèbre peintre Horace Vernet, en ce moment retiré, comme on sait, en Algérie.

» Horace Vernet chassait ; il appelle son chien pour ramasser un perdreau. Un magnifique animal se jette dans ses jambes et lui présente le gibier demandé. Notre chasseur admire l'animal. Quelle tête fine ! Quels muscles d'acier ! Je donnerais l'impossible pour que cette chienne fût à moi ! — Heureux de vous l'offrir, monsieur, dit le propriétaire du quadrupède, modeste coiffeur d'Alger; prenez-le, c'est une bonne chienne qui rapporte admirablement. — Mais comment reconnaître ?... — Le plaisir de vous obliger, monsieur. Et Vernet garda la chienne. Mais pour consoler le maître, il lui envoya un portrait signé, délicieux tableau qui présente une ravissante copie de l'original à quatre pattes.

» Le désir de voir ce petit chef-d'œuvre amène, dit l'*Akhbar*, nombre de clients au coiffeur. » — Il avait raison de dire au peintre : C'est une chienne qui rapporte.

—

M. Horace Vernet est de retour à Paris qu'il ne quittera plus dit-on.

—

Tous les musées du Louvre ont été ouverts aujourd'hui au public et aux artistes, aussi ces musées ont-ils été visités par plus de 30,000 personnes. Voici le dénombrement de ces magnifiques trésors où sont accumulées les plus belles œuvres artistiques du monde : Musée Assyrien, musée Egyptien, musée des antiquités grecques, musée des plâtres (copies des chefs-d'œuvre), musée de la renaissance, musée de sculpture moderne, musée maritime, musée Chinois-Japonais, musée des gravures, musée des cartons des grands maîtres, musée Charles X, musée des objets impériaux et royaux, musée Français (peinture), musée d'orfévrerie, musée des ivoires, vases, etc., et le musée de tous les grands peintres de tous les temps, de tous les pays et de toutes les écoles.— Total, 49 musées, formant plus de cent divisions et contenant plus de 20,000 ouvrages d'art.

Deux artistes français, qui appartiennent à une des plus honorables familles de Metz, MM. Charles et Louis Henriet, établis depuis deux ans à Riga (Livonie), viennent d'offrir en don à l'une des églises de cette ville un tableau exécuté par un procédé de leur invention, et qui nous paraît devoir faire époque dans l'histoire de la peinture.

MM. Henriet, après avoir étudié la peinture à Paris, sous les maîtres les plus distingués s'appliquèrent plus spécialement à l'étude de la peinture sur verre. Les jeunes artistes avaient été frappés du disgracieux effet des lignes de plomb qui sillonnent nos plus belles verrières ; des accidents dans la fabrication, les divers degrés de haute température nécessaires pour que les diverses couleurs minérales s'incorporent au verre sur lequel elles sont tracées, rendent à peu près inévitables les raccordements au moyen des lignes de plomb dans les œuvres les plus soignées de ce genre.

Convaincus, par des expériences habilement conduites et souvent réitérées, qu'il fallait renoncer au verre comme élément de la peinture translucide, si l'on voulait dégager celle-ci des inconvénients précités, nos jeunes compatriotes cherchèrent à le remplacer par un autre corps. Dans cette vue, ils se livrèrent à des travaux immenses ; ils inventèrent des combinaisons chimiques qui leur fournirent des couleurs douées de la propriété de se laisser traverser par la lumière ; ils composèrent un enduit qui, étendu sur une toile, préparée par des procédés à eux, lui donne la transparence et la résistance du verre. C'est sur cette toile et avec leurs couleurs qu'ils exécutent des tableaux qui remplacent avantageusement les verrières.

Celui de ces tableaux qu'ils ont offert à l'église de Riga représente le Sauveur au moment où il bénit les apôtres Pierre et Jean. Il a environ 7 mètres de haut sur 5 de large, et est, nous disent les journaux de la localité, du plus admirable effet comme éclat, couleur, dessin, transparence et expression.

—

Voici quel est le nombre des livres des bibliothèques des six universités de la Prusse : La bibliothèque de l'université de Breslau, fondée en 1811, possède 300,000 volumes ; celle de Bonn, fondée en 1818, 120,000 vol. ; celle de Halle, fondée en 1696, 100,000 vol. ; celle de Kœnigsberg, fondée en 1544, environ 100,000 vol. ; celle de Greifswald, fondée en 1604, 60,000 vol. ; celle de Berlin, fondée en 1830, 40,000 volumes.

Nécrologie.

M. Achille Leclerc, membre de l'Institut, classe de l'Académie des Beaux-Arts, section d'architecture, est mort vendredi, 30 décembre, à six heures du matin, après une longue maladie qui ne faisait pas cependant prévoir un si triste résultat. M. Achille Leclerc n'était pas d'un grand âge; mais sa carrière avait été excessivement laborieuse. Il a succombé aux fatigues qu'il s'etait imposées par amour de son art. Sa mort laisse un fauteuil vacant à l'Institut, une place d'archiviste à l'Ecole impériale des Beaux-Arts, des sièges dans différentes commissions, M. Achille Leclerc avait été un grand prix de Rome et il laisse des ouvrages remarquables sur l'architecture et l'archéologie. On pense que ses funérailles auront lieu lundi à St Louis.

Les arts ont fait une perte des plus graves. Le professeur chevalier Charles Finelli, l'un des sculpteurs les plus célèbres qui aient honoré dans notre siècle l'Italie, et qui, avec Tenerani et Baruzzi, maintenait le feu sacré du génie de Canova, est mort, le 6 septembre, à Rome.

—

M. Hippolyte Adam, ce peintre estimé, dont les œuvres les plus chères n'ont pas quitté le sanctuaire de la famille, vient de mourir à Paris.

—

Le peintre d'histoire, N. H .E. Muller, est mort à Dresde à l'âge de 30 ans.

—

L'année 1853 aura été désastreuse pour l'Institut de France, hier nous annoncions la mort de M. Auguste Saint-Hilaire ; nous apprenons encore que M. Dumon, né en 1790, secrétaire perpétuel de l'école des Beaux-Arts, membre libre de l'Académie, est mort le 7 octobre, à Maison-Laffitte. Enfin M. Ouslow, compositeur de musique, né en 1784, membre de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut, est décédé à Clermont Ferrand.

—

L'un de nos peintres d'histoire les plus distingués M. Jean Van Eycken, professeur à l'Académie royale de Bruxelles et chevalier de l'ordre Léopold, vient de succomber à une maladie de poitrine qui le retenait éloigné de ses travaux depuis plusieurs années. Dans un prochain numéro, nous consacrerons à cet artiste et à ce professeur de talent un article biographique.



Manche fecit — Imp. ie. Passage du Prince

ANCIENNE PORTE DE LAEKEN,

A BRUXELLES.

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

JEAN-B. VAN EYCKEN,

PEINTRE D'HISTOIRE, MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES (*).

Le 22 décembre 1853 un convoi funèbre s'acheminait lentement et majestueusement d'une maison située chaussée de Haecht, et remontait vers l'église *Sainte-Marie de Schaerbeek*. Une foule d'hommes distingués dans les sciences, les lettres, les arts, la finance, l'administration, le suivaient avec un pieux recueillement.

C'était celui de Jean-Baptiste Van Eycken, peintre d'histoire, membre de l'Académie des beaux-arts, chevalier de l'ordre Léopold et professeur de la classe de peinture à l'Académie de Bruxelles. Les élèves du défunt étaient venus lui rendre un dernier hommage en portant eux-mêmes sur leurs épaules, le cercueil de celui qui fut leur maître.

MM. Navez, directeur de l'Académie, Quetelet, secrétaire perpétuel, Suys père, architecte et Simonis statuaire, tenaient les quatre cordons du poêle ; une députation spéciale, désignée par *l'Académie royale de Belgique* et composée de MM. Gallait, Madou et Verboeckhoven, suivait le deuil, avec les membres de la famille du défunt, ses élèves et ses amis.

Un peloton d'infanterie, précédé de la musique du régiment des Grenadiers formant la haie des deux côtés, était là pour rendre hommage au chevalier de l'ordre de Léopold, c'est-à-dire à l'homme de bien, à l'artiste laborieux qui avait conquis cette distinction honorifique à la sueur de son front et par ses nombreux travaux.

Van Eycken est un des hommes que la critique a le moins épargnés ces temps derniers, et nous pouvons le dire hautement sur cette tombe aujourd'hui fermée, la critique a été souvent injuste. Elle ne tient compte ni des obstacles surmontés, ni des épreuves subies, ni des services rendus, ni des succès passés ; elle se cramponne à l'œuvre du jour sans jamais vouloir détourner la tête pour regarder l'œuvre de la veille et sans s'inquiéter de celle du lendemain. Dans ses plus mauvaises inspirations, un artiste de talent a encore du bon ; et malheureusement, le grand défaut de notre temps est de ne pas approfondir assez et de raisonner trop. On se passionne, on se laisse surprendre ou entraîner par des engoûments irréfléchis. L'art lui-même subit le joug de la mode ; et sans se rendre un compte parfaitement exact des exigences de ce tyran-femelle qui courbe tout sous sa loi, on se laisse prendre malgré soi à des hallucinations d'esprit que l'on croit parfois être la réalité, tandis qu'elles ne sont, le plus souvent, que le jouet d'un mirage menteur ou les conséquences fatales de la pression d'une coterie tout entière.

(*) Ce travail est, en partie, extrait de la *Biographie générale des artistes belges aux* XVIII[e] *et* XIX[e] *siècles*, dont les premières livraisons sont sous presse et ne tarderont pas à paraître. C'est, dès lors, une propriété d'auteur, dont la reproduction est interdite, à moins d'en indiquer la source. — J. A. I.

De ces perpétuelles tendances de transformation que subit l'art à notre époque, il naît des situations étranges. Pour leur obéir et ne pas avoir l'air de se mettre en travers de ce mouvement que l'on apelle *le progrès*, on est obligé de renier son Dieu, sa religion, sa foi, de se jeter de la boue au visage et de renverser l'idole que l'on a soi-même aidé à monter la veille sur son piédestal.

La critique, pour se tirer d'affaire, prétend que c'est une *conviction* nouvelle qui lui est venue ; que la lumière s'est faite en elle, et qu'une autre foi lui est révélée. Le public la croit, la camaraderie s'en mêle et l'idée marche, entraînée, poussée par le torrent des événements et aussi par la pression formidable d'une génération nouvelle qui, étant née avec d'autres idées, ayant fait d'autres études, veut autre chose que ce qui est :

Il lui faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde !

Le temps où Van Eycken débuta dans le monde artistique, fut peu propice à fixer ses idées, parce qu'il marque lui-même une de ces époques de transition où l'esprit flotte incertain au milieu d'incertitudes de toute nature. On ne sait où planter son drapeau ; on ne sait quel saint adorer. La jeune génération de 1830 venait de monter sur la brèche, et en donnant le signal de la révolution qu'elle a si brusquement accomplie, elle donna aussi le dernier coup de pied à l'idole impériale maintenue par l'enseignement classique et traditionnel de Mathieu Van Brée au sein même de l'Académie d'Anvers.

A Bruxelles, on appuyait la réaction, on en fesait ; Paelinck, Odevaere, Ph. Van Brée, Navez et quelques autres élèves de David tenant tête à l'insurrection, maintenaient d'une façon vigoureuse la tradition impériale et les principes académiques sur lesquels reposaient toute leur gloire et tous leurs travaux. Hommes de foi et de conviction avant tout, ils ne pouvaient renier leur passé, ni les études de leur jeunesse, ni les œuvres de leur âge mûr pour se jeter tête baissée dans le mouvement et barrer la route au torrent envahisseur ; il les eût infailliblement entraînés. Ils cotoyèrent habilement la rive, attachèrent leur barque au rivage et ne se remirent en route que lorsque le ciel eut repris sa sérénité habituelle et lorsque l'orage fut complétement dissipé.

Jean Van Eycken se trouva par son âge, précisement placé sur la limite des deux Écoles. En 1830 c'était un tout jeune homme de 21 ans, qui avait déjà dit adieu depuis quelques mois à la *manette* du boulanger, pour suivre les études académiques qu'il embrassa avec une ardeur d'autant plus grande que ses instincts et ses goûts avaient été violemment contrariés. Dans son enfance, il était obligé de se cacher pour dessiner ; car chaque fois que son père l'attrapait avec une feuille de papier ou un bout de crayon à la main, il lui brisait l'un sur les doigts ou lui torchait le nez avec l'autre, quand il ne se servait pas de son pied pour lui témoigner le peu d'admiration que lui inspiraient ses premiers essais. Le père Van Eycken ne comprenait qu'une chose, c'est que l'on devait faire des croûtes pour les manger et non pour les pendre aux murailles. Craesbeek, pour lui, n'était qu'un sot et un vaniteux, qui avait quitté un bon état pour en prendre un mauvais ; il n'entendait pas que son fils fit de même. Le jeune Baptiste dut se résigner et courber la tête devant cette volonté implacable. Il

continua donc à porter le pain en ville et à travailler dans la boutique, jusqu'à la mort de son père, arrivée en 1829.

Alors cette passion qui n'était que contenue se reveilla avec plus d'ardeur que jamais ; le tison caché sous la cendre s'enflamma au contact de l'air libre. Van Eycken jeta la manette aux orties, entra dans l'atelier de M. Navez et suivit régulièrement les cours de l'Académie de Bruxelles. En 1835 il en sortit avec le 1er prix de dessin d'après nature, et enfin, quatre ans après,—c'est-à-dire en 1839,—il était nommé professeur de dessin et de peinture à la même Académie, en remplacement de Paelinck, le peintre flamand le plus éminent de la fin du XVIIIe siècle.

Van Eycken avait donc à peine deux années d'études quand le mouvement révolutionnaire de la couleur contre la forme éclata dans toute sa puissance. Lui, jeune homme sans expérience, se trouva au milieu de ce tourbillon, et comme naturellement la jeunesse marche aux idées nouvelles, il eut à lutter contre un double courant, à résister à une double inspiration. D'un côté, celle de son maître qui l'attirait par les sages conseils de sa vieille expérience dans une route déjà battue, mais tout-à-fait classique ; de l'autre, sa jeune imagination qui l'entraînait instinctivement vers une contrée nouvelle, d'où chaque jour il voyait ses émules et ses amis revenir couverts de lauriers.

La manière de Van Eycken s'est constamment ressentie de cette double influence, et ses œuvres, depuis la première jusqu'à la dernière, en portent l'empreinte à un très-haut degré. Il se sentait une sorte d'affinité vers la couleur, mais elle a été constamment tempérée par cette implacable tyrannie de la forme qui lui imposait sa loi, et qui, lui traçant une espèce de ligne horizontale sur l'imagination, lui disait : « *tu n'iras pas plus loin, ton génie ne s'élèvera pas plus haut !* » Van Eycken, en effet, est resté un peintre secondaire, possédant toutes les qualités d'un artiste de premier ordre ; mais n'ayant eu ni l'audace, ni la volonté, ni peut-être, la puissance nécessaire pour le devenir.

Fécond dans ses compositions, habile dans leur agencement, ayant même quelques éclairs d'audace dans ses idées, Van Eycken a possédé une foule de qualités de premier ordre, malheureusement elles ont toujours été atténuées, noyées ou perdues dans une certaine fadeur d'exécution qui rend ses œuvres incomplètes et insuffisantes. Il a peut-être la conscience de ce qu'il faut ; mais il n'a pas cette énergie sublime qui rend l'artiste maître de son œuvre et lui permet d'atteindre à toutes les hauteurs. L'art a été pour lui une sorte de rocher de Sysyphe qu'il a poussé péniblement devant lui sans pouvoir lui faire gravir le sommet de la montagne. Il a eu des défaillances de talent, que sa situation physique peuvent seules expliquer. Ses forces l'abandonnent en chemin. Plus Van Eycken avançait dans la carrière, plus cette insuffisance se traduisait par des efforts stériles. Il y a surtout, dans ses dernières œuvres quelque chose de pâle, d'effacé, de voilé, de mélancolique comme dans ses idées. Van Eycken gravement malade depuis plusieurs années avait perdu une partie de cette séve, de cette ardeur juvénile qui caractérisent ses premières productions. Il y a loin des tableaux faits à son retour d'Italie et même, de ceux faits en 1848 à ceux exécutés pendant les deux dernières années de sa vie. Les premiers vivent, les seconds sont décolorés. Mais cependant, on doit le reconnaître, au fond de cet art maladif, de cette peinture énervée, fatiguée, on retrouve parfois certaines velléités d'enthousiasme, certains éclairs de talent qui révèlent l'homme profondement imbu des bonnes traditions de l'école sévère dans laquelle il a été élevé.

Il suffit d'examiner toutes les œuvres de cet artiste pour constater que, malgré ses tendances manifestes à s'éloigner de la règle froide et méthodique des académies, il était ramené sans cesse dans cette voie par son éducation première. Van Eycken avait encore un peu sucé le lait restant au fond des mamelles desséchées de l'école impériale. Il était poëte et romantique par instinct, c'est vrai, mais classique par ses études ; de sorte que son génie — s'il en eut — fut toujours contenu, emprisonné, malgré ses impatiences naturelles, dans une sorte de cercle de Popilius dont il ne put jamais sortir.

Les œuvres les plus importantes de Van Eycken, se trouvent réunies à l'église paroissiale de la Chapelle, ainsi que nous l'avons déjà dit. Il y a dans cette église, vingt tableaux de cet artiste distingué. On peut donc le juger là plus sainement que partout ailleurs. Non-seulement ce sont ses meilleurs tableaux, mais encore on y trouve, dans une chapelle entièrement décorée par lui, l'application de divers systèmes de peinture murale dont il est, en Belgique, l'un des premiers applicateurs. Il y a plus, il est même l'auteur d'un procédé particulier dont il a fait là l'essai et qui porte son nom. Lorsqu'au mois d'août 1852, il saisit *l'Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique* de cette question, — nécessité d'introduire la peinture murale ; voici de qu'elle manière il s'exprima :

« Il y a trois ans, j'ai eu l'honneur de proposer à la classe des beaux-arts d'ouvrir un concours pour la peinture murale. Cette proposition avait un double but : introduire dans notre pays un genre de peinture qui depuis longtemps est pratiqué chez nos voisins les Allemands et les Français, et élargir la carrière si restreinte de nos jeunes peintres d'histoire.

» J'avais en outre l'espoir de voir se reproduire un procédé plus en harmonie avec nos goûts que les procédés connus.

» Malheureusement, un seul concurrent répondit à votre appel : beaucoup d'autres avaient commencé ; j'appris ensuite que tous reculèrent devant les difficultés de l'exécution. Un second concours eût peut-être produit un résultat plus heureux ; mais la classe, en jugeant autrement, n'a pas maintenu la question au programme.

» Je résolus alors de chercher à réaliser moi-même les espérances que j'avais conçues. Il ne me semblait pas impossible de trouver une manière plus agréable et plus facile que la fresque, qui demande plusieurs années de pratique aux artistes les plus exercés et qui exclut toutes les couleurs végétales comme sa sœur la peinture au *wasserglass*. La première, vous le savez, messieurs, a un élément destructeur dans la chaux fraîche ; la seconde, dans la potasse ou la soude qui compose en partie le *wasserglass*. En outre, ces genres de peinture présentent toujours un ton cru auquel nous aurions de la peine à nous habituer, accoutumés que nous sommes au coloris magique de l'École flamande. De son côté, si l'encaustique n'a pas les mêmes inconvénients, elle conserve toujours une certaine mollesse résultant de son délayant.

» Après de persévérantes recherches, j'ai eu le bonheur de voir mes essais couronnés de succès. La matière végétale la plus inaltérable, la *gutta percha*, dont la vertu conservatrice préserve le fil conducteur de la pensée à travers les flots de l'Océan, m'a fourni le moyen de conserver l'expression de la pensée sur les murs de nos monuments.

» Peu de temps après cette découverte et d'après le conseil d'un ami, j'adressai une note à l'Académie, avec prière de ne l'ouvrir qu'après que l'expérience m'aurait démontré la réalité des effets que j'attribuais à mon nouveau procédé. Le lendemain je partis pour l'Allemagne, afin d'étudier les différents genres de peinture murale et les grands maîtres qui, depuis vingt ans, y couvrent les monuments de leurs chefs-d'œuvre.

» Cornelius, Kaulbach, Bendeman, Degher, Schrandolf, m'honorèrent de leurs conseils, et je revins enthousiasmé de ce que j'avais vu, la

tête pleine des inspirations que j'avais puisées dans mes entretiens avec ces illustres artistes.

» Vers cette époque, mon digne émule et ami Portaels visita également l'Allemagne dans le même but, avec la même conviction, avec les mêmes espérances. A notre retour, M. Rogier, ministre de l'intérieur, qui, il y a quinze ans déjà, dans un écrit remarquable, avait appelé l'attention des artistes et du gouvernement sur la peinture monumentale, accueillit avec faveur l'occasion de mettre en pratique les principes qu'il avait émis naguère, et nous confia à chacun un travail de peinture murale.

» La chapelle que j'ai peinte en suite de la commande qui m'a été faite le 20 décembre 1850, sera ouverte au public pendant deux jours, et je viens vous prier, messieurs, de vouloir bien prendre connaissance de la note que je vous ai adressée. Vous trouverez ci-jointe une autre note explicative du procédé dont il est question.

PROCÉDÉ DE PEINTURE MURALE.

« Faire dissoudre au bain-marie dans trois parties huile de lin purifiée une partie gutta-percha. Quand la dissolution est complète, laissez refroidir cette préparation qui devient gélatineuse. Au moment de broyer les couleurs avec cette préparation, rendez-la fluide au point que vous jugez convenable, en y ajoutant à chaud une petite partie d'huile de lin.

» Il est à remarquer que cette conposition reste fraîche pendant plusieurs mois et que son contact avec le mur la fait sécher au bout de trois jours.

» *Avantages.* — Cette préparation permet de travailler pendant trois jours, à la même partie de peinture, et nous donne ainsi le moyen de la terminer complétement ; avantage que n'offre aucun autre procédé. La dessiccation se fait du reste à volonté en ajoutant de l'huile siccative. On peut employer sans danger, surtout à l'intérieur, toutes les couleurs dont on se sert pour la peinture à l'huile. Lorsque la peinture est sèche, on peut faire usage des glacis, soit en mêlant de l'essence de térébenthine à la préparation, soit en faisant dissoudre la gutta-percha dans l'essence de térébenthine même, ce qui se fait de la même manière qu'avec l'huile.

» *Préparation du fond sur le mur.* — L'enduit de la première couche se compose de chaux hydraulique éteinte à l'air et bien tamisée. Elle est versée ensuite dans une cuve que l'on remplit d'eau de pluie filtrée qui doit être fréquemment renouvelée. Tous les jours on a soin d'enlever la croûte qui apparaît à la surface de l'eau.

» Ce travail dure une quinzaine de jours.

» Ensuite on mêle à la chaux du sable rude bien lavé et du gros gravier, ou de la cendre de houille, ou de la brique pilée, dans la proportion d'une partie de chaux sur deux de gravier, ou de sable, etc.

» Ce mortier doit être battu tous les jours pendant quinze jours.

» Ce premier fond doit être très-rude afin de donner attache à la seconde couche formée de la même chaux, mais alliée cette fois à du sable lavé très-fin et à du marbre blanc en poudre :

Proportions : { une partie chaux ;
une partie sable ;
une partie marbre.

» Ce mortier s'applique avec une truelle en bois. Le mur ainsi préparé devient d'une excessive dureté et absorbe facilement la couleur. On peut lui donner le grain que l'on désire, d'après la dimension du tableau que l'on a à faire.

» *Opération.* — Quand le mur est bien sec, l'on y applique une couche de cire blanche fondue dans de l'essence de térébenthine, que l'on fait pénétrer au moyen du réchaud.

» Sur ce fond on peint le tableau.

» La couleur y prend facilement ; la partie pénètre et va s'attacher au corps gras qui est en dessous. La gutta-percha réunit le tout et, couvrant la surface d'un voile imperceptible, préserve les couleurs de tout agent extérieur nuisible. Les couleurs deviennent, sans miroiter en séchant, tout en conservant leur vigueur, à peu près comme celle de la peinture à l'huile. »

C'est au moyen de ce procédé et de plusieurs autres, que Van Eycken a fait sa première tentative de peinture murale sur les parois de la *Chapelle de la Sainte Croix et de la Sainte Trinité* en l'église *Notre Dame de la Chapelle.* J'ai dit : *plusieurs autres,* parce que non-seulement l'artiste s'est servi pour la décoration de cette chapelle de son procédé personnel, mais encore de ceux employés en Allemagne et en France, où l'on a fait depuis longtemps des tentatives de même nature. En 1848 il se rendit en Allemagne auprès de Cornelius et de Kaulbach ; ce dernier lui expliqua toute la technique du *wasserglass,* il peignit même en présence du maître une tête de vieillard par ce procédé. C'est d'après ces études, d'après les différents genres de peinture murale qu'il avait comparés, d'après ses propres inspirations qu'il est parvenu à faire l'application d'un procédé mixte dont la *gutta-percha* est la base. Quant au procédé en lui-même, on comprendra qu'il nous est impossible d'en apprécier l'importance et d'exprimer une opinion raisonnée sur sa durée ; c'est une question d'avenir que la postérité seule aura le droit de juger.

Quant à l'œuvre en elle-même, c'est autre chose ; elle rentre essentiellement dans le domaine de l'appréciation et l'on voudra bien nous permettre de nous y arrêter un instant. Elle est, d'ailleurs la page la plus importante de la vie artistique de Van Eycken. Ce n'est pas une œuvre de géant, mais c'est une œuvre de maître qui mérite une attention sérieuse et spéciale.

L'idée du peintre, puisée dans le *Nouveau-Testament,* est d'une ampleur d'ensemble et de style que l'on ne peut méconnaître, bien qu'elle ne soit pas exempte de reproches. Nous nous expliquerons plus loin à cet égard. Divisée en trois vastes compositions exécutées de trois manières différentes, elle résume la mission que Notre Seigneur Jésus-Christ a accomplie sur la terre.

Sur le grand panneau de gauche les anges personnifiant les trois vertus théologales, s'élancent du ciel et transportent sur la terre le signe de la rédemption : — *la Sainte Croix.*

A cette idée s'en rattache une autre, celle qui a fait de la *Chapelle de la Sainte Croix* un but de pélerinage pour les pauvres et pour les malades ; aussi le peintre l'a-t-il traduite par une composition fort touchante, représentant le Christ consolateur, disant aux affligés : « *Venez à moi vous tous qui souffrez et vous serez soulagés.* »

Ce tableau est peint dans la manière allemande, connue sous le nom de *Wasserglass.*

La coupole, divisée en huit compartiments par les arcatures naturelles de la voûte, représente les huit béatitudes. Voici le texte de la Bible d'après lequel il s'est inspiré :

1°. — Bienheureux les pauvres d'esprit car le royaume des cieux leur appartient ;

2°. — Bienheureux ceux qui sont doux, parce qu'ils posséderont la Terre promise ;

3°. — Bienheureux ceux qui pleurent, parce qu'ils seront consolés ;

4°. — Bienheureux ceux qui sont affamés et altérés de la justice, parce qu'ils seront rassasiés ;

5°. — Bienheureux ceux qui sont miséricordieux, parce qu'ils obtiendront eux-mêmes miséricorde ;

6°. — Bienheureux ceux qui ont le cœur pur, parce qu'ils verront Dieu ;

7°. — Bienheureux ceux qui souffrent pour la justice, parce que le royaume du Ciel est à eux ;

8°. — Bienheureux ceux qui sont pacifiques, parce qu'ils seront appelés les enfants de Dieu.

Ces huit groupes, la plupart formés de figures fort gracieusement contournées, sont peints par le *procédé Van*

Eycken. Il est fâcheux qu'on ne les voie que difficilement à cause de leur hauteur.

Enfin, la peinture à *la cire* autrement dite à l'encaustique, a été employée pour la vaste composition du fond, c'est-à-dire pour celle qui forme le rétable de l'autel. Elle se compose de trois groupes qui relient entre eux l'idée principale et résument la mission que Notre Seigneur Jésus-Christ a accomplie sur la terre. — C'est le tableau capital.

On voit d'abord le Christ remontant au ciel vers son père; le saint Esprit plane sur Dieu le père et le fils; le mystère de la sainte Trinité apparaît au centre du tableau, un ange porte la couronne d'épines; au second plan et à droite, les saintes femmes se rendent au sépulcre.

L'ensemble de ces trois tableaux ne trahit extérieurement aucun des procédés employés par le peintre; et si l'on n'y était initié, il serait difficile de se rendre compte des moyens pratiques dont il s'est servi.

Cependant, le tableau du maître autel — c'est-à-dire celui peint à la cire, — accuse une plus grande fermeté de couleur et d'exécution. Cela tient-il au procédé ? c'est ce à quoi il est difficile de répondre victorieusement, car le peintre dit lui-même dans la communication faite à l'Académie, en parlant de ce procédé : « *de son côté, l'encaustique conserve toujours une certaine molesse résultant de son délayant.* » — D'où vient alors cette plus grande puissance de ton? Dans tous les autres, au contraire, et surtout dans celui de la partie gauche peint par le procédé allemand il y a une sorte de *blondeur* mystérieuse et d'affadissement général du ton qui reflète, bien certainement l'état physique du peintre. A cette époque Van Eycken, souffrait déjà beaucoup du mal terrible qui l'a emporté; il s'affectait même parfois, de la lutte qu'il était obligé de soutenir avec cet ennemi mortel, et tout en formant des rêves d'avenir les plus beaux, il était en proie intérieurement à de vagues inquiétudes et à des tristesses d'esprit, dont ses dernières œuvres se ressentent profondément. Comme tous les malades frappés d'une idée fixe, il cherchait à lire dans les yeux des visiteurs qui venaient le voir, s'il y avait encore quelques chances de salut pour lui. Malgré le soin extrême que chacun prenait à dissimuler ses impressions, lui, attentif aux moindres gestes, aux moindres coups d'œil échangés, savait malheureusement discerner la vérité qui se trahissait au milieu des mensonges ou des sourires forcés que faisaient l'amitié pour lui donner le change sur sa position. Les médecins lui ordonnèrent le séjour des Iles d'Hyères; il fit là quelques bons petits tableaux de genre dont les motifs étaient pris dans tout ce qui l'entourait; mais les quelques semaines qu'il y passa lui firent plus de mal que de bien. L'air vif de la mer était trop actif pour cette nature débile et chancelante. Il en est de certains hommes comme de certaines plantes; l'air le plus pur, le soleil le plus beau, n'ont même pas la puissance de les faire revivre. A dater de ce moment, son mal empira; tout espoir fut perdu, et ses meilleurs amis commençaient à compter en silence les heures qui lui restaient à vivre. Lui s'y préparait doucement et chrétiennement. Il est mort en saint. Nous ne pouvons laisser passer sous silence un fait qui se rattache directement à ce soin pieux qu'il prenait de mettre sa conscience en règle et en harmonie avec toutes les bonnes actions de sa vie.

Van Eycken avait loué la petite maison de campagne du notaire Évenepoel, chaussée de Haecht; il avait besoin d'un air moins lourd que celui de la ville, on lui avait recommandé une tranquillité d'esprit parfaite. Seuls quelques intimes étaient admis dans la retraite où il est mort. Cette maison possède une avant-cour que l'on est obligé de traverser avant d'arriver au bâtiment. Or, un matin, ses amis en allant prendre de ses nouvelles, trouvèrent la cour sablée. Qu'est-ce à dire? — Ils entrent en tremblant. Rien n'indiquait cependant l'annonce d'une mauvaise nouvelle, c'est une frayeur vaine; n'auraient-ils pas d'ailleurs été prévenus? — Ils avancent. Des nattes de pailles et des vases de fleurs étaient alignées dans le vestibule; des bougies placées dans leurs *bougeliers* alternaient avec ces fleurs et respiraient un certain air de fête. — Qu'y a-t-il donc? se demandèrent-ils de nouveau. — Ils ouvrent doucement la porte, Van Eycken était là ! — Ils respirèrent les uns et les autres.

— Bonjour Jean; avons-nous bien passé la nuit?

— Oui, fit-il, en inclinant doucement la tête en signe d'assentiment. Il paraissait heureux, un sourire errait sur ses lèvres.

Ils remarquèrent en même temps que Van Eycken était en pantalon noir, en gilet noir et en cravatte blanche sous sa robe de chambre.

— Ah ça, tu vas nous donner une fête? reprirent les plus hardis, tout en faisant des efforts inouis pour ne pas laisser percer leur inquiétude.

—Un hochement de tête et un sourire furent sa réponse à la question posée, puis il se contenta de joindre ses deux mains, comme un homme dans l'attitude de la prière. Tous comprirent : —Dieu était venu là !

En effet, lui-même, en habit de fête, était allé recevoir le prêtre à la porte. Voilà pourquoi ces fleurs, pourquoi ces bougies, pourquoi cette cour sablée.

Dans les moments de loisir que lui laissait la souffrance, Van Eycken modelait en terre les portraits de ses amis les plus intimes, enchaînant ainsi l'amitié par le souvenir. Il fit même aussi deux petits bas-reliefs charmants, de forme circulaire, dont l'un représente une *Sainte famille*, composée de trois figures et l'autre : *Trois petits amours;* deux s'embrassent, un autre est vu de dos. Tout cela est modelé finement, grassement; ce dernier surtout, auquel il touchait encore le dimanche, 18 décembre, veille de sa mort. Ses amis les ont fait mouler en plâtre, mais il n'y en a que très-peu d'épreuves. Au dernier temps de sa vie, la parole lui était interdite; une aphonie, presque complète, d'ailleurs, avait rendu cette interdiction nécessaire. Alors il se servait d'une ardoise pour communiquer avec le petit nombre de visiteurs qu'on laissait approcher de lui. Une sorte de spasme nerveux, causé par des douleurs aiguës lui coupait à chaque instant la voix et la respiration.

D'un caractère doux, affable, obligeant, bienveillant à l'extrême, il emporte avec lui l'estime et l'affection de tous ceux qui l'ont connu. On raconte même, à l'égard de ses élèves, des traits de générosité qui caractérisent un homme de cœur. Plus d'une fois on l'a vu, aller chez les marchands de couleurs, s'informer de ceux qui devaient le plus et payer leurs notes avec une discrétion qui rehausse encore le mérite rare d'un tel acte de sollicitude.

Si l'on pouvait juger du degré de sympathie qu'inspire un homme au nombre des amis qui l'accompagnent à sa dernière demeure; s'il était permis de mesurer l'étendue

des regrets aux douloureuses manifestations qui se sont fait jour à cette heure suprême, l'âme de Van Eyck en devrait tressaillir de bonheur et de satisfaction du fond de sa tombe. Il y avait foule. Toutes les voix et tous les cœurs se sont associés dans un même regret et dans une unanime acclamation pour rendre justice à l'homme de bien et à l'artiste de talent.

M. Navez son maître, son collègue et son ami, s'est exprimé en ces termes, au nom du professorat, tout entier :

« C'est un pénible devoir que m'imposent en ce cruel moment, les sentiments les plus chers à mon cœur. C'est en déposant dans la tombe un élève qui fut pour moi un ami, presqu'un fils, que je viens rappeler à tous ceux qui le pleurent avec moi, l'homme de bien à l'âme si élevée, l'artiste éminent dont la Belgique déplore aujourd'hui la perte.

» Jean-Baptiste Van Eyken naquit à Bruxelles il y a seulement 44 ans; ses premières études il les fit au milieu de mille entraves avec son ami Roberti, et en 1831 il devint mon élève. Ses dispositions naturelles se dévéloppèrent avec tant de rapidité qu'à l'exposition de 1836, il parut avec des œuvres qui révélèrent son avenir, lui assignèrent dès lors un rang distingué dans le monde des arts et lui valurent les plus hautes récompenses dont le jury put disposer à cette époque. Depuis, chaque année vit pour lui de nouveaux succès jusqu'au jour où une cruelle maladie vint paralyser une des plus belles intelligences artistiques que possédait la Belgique. Heureusement comme si le ciel, tout en faisant sentir la grandeur de notre perte, avait voulu nous accorder un dédommagement, il fut réservé à Van Eyken de rencontrer des protecteurs éclairés, véritables amis des arts, et grâce à eux, il lui a été permis de rassembler en un même lieu des œuvres qui montreront à la postérité ce qu'il fallait attendre de cette belle âme d'artiste.

» Jamais artiste n'exprima mieux les sentiments de son cœur; toutes ses œuvres sont empreintes de ce caractère bon, aimant, généreux, de ces idées nobles et grandes qui seules inspirent les belles choses, qui seules aussi enfantent les véritables et solides affections, et vous le savez tous nul homme n'a eu plus de sincères et meilleurs amis que Van Eyken.

» Après vous avoir parlé de l'artiste laissez-moi, directeur de l'Académie, vous parler du professeur qui, pendant 14 ans, jeta tant d'éclat sur cette institution. Là, comme partout, il sut se concilier l'amitié et le respect de tous, chéri de ses élèves dont il suivait avec intérêt paternel les débuts, il ne se bornait pas à leur donner des conseils pour faciliter leurs premiers pas dans la carrière dont il avait connu les aspérités. Ses collégues respectaient son indépendance autant qu'ils aimaient l'aménité de son caractère, sa promptitude à obliger, sa reconnaissance pour les moindres services, l'exquise délicatesse de tous ses procédés. Il s'entourait de cette vénération qui devance l'âge lorsqu'elle s'applique à de semblables caractères, et c'est un tel homme que la mort nous enlève dans la fleur de l'âge, dans la vigueur de l'intelligence, au milieu d'une carrière parcourue avec honneur.

» O mon cher Van Eyken reçois de celui qui a guidé tes premiers pas dans cette carrière où tu laisses tant de gloire, l'expression des sentiments que tu m'eusses prodigués sans doute, si la nature plus juste, en te conservant à notre amitié, t'eut laissé le soin de me fermer les yeux! »

Après cet hommage rendu au professeur et à l'homme de talent, M. Quetelet a pris la parole au nom de l'Académie dont Van Eycken était membre depuis 1848 ; et il s'est exprimé ainsi :

« Personne ne réunissait plus de titres pour vous parler, ici, du peintre distingué dont l'Académie royale de Belgique pleure la perte prématurée, nul ne pouvait mieux vous rappeler les qualités éminentes de notre confrère, que celui qui a été son maître et son ami, et qui l'a suivi, avec la tendresse d'un père, dans les différentes phases de sa carrière d'artiste. Si, comme organe de l'Académie, je le remplace dans le pieux devoir dont nous venons nous acquitter, c'est pour satisfaire à son désir; c'est parce que lui-même d'ailleurs avait à vous parler, à un autre titre, du mérite de Van Eycken, et qu'il savait que, moi aussi, j'ai été honoré de l'amitié de celui auquel s'adressent en ce moment nos derniers adieux.

» Jean Van Eycken était membre de l'Académie depuis le 22 septembre 1848, époque de son 39me anniversaire. Ce qui lui avait valu cette distinction, c'était un talent réel comme peintre d'histoire: on s'accordait, en effet, à trouver en lui une rare facilité de dessin, de la grâce et de l'élévation dans la composition, de la fraîcheur et de l'harmonie dans le coloris ; et ce qui justifiait encore la préférence de la classe, c'étaient un caractère d'une extrême bienveillance, une droiture à toute épreuve et une délicatesse de sentiments dont on trouverait peu d'exemples.

» Van Eycken aimait véritablement son art ; avec un noble caractère, un cœur aimant et les sentiments d'une piété sincère, il avait compris que la peinture historique a une mission élevée à remplir. Toutes ses pensées tendaient à réaliser l'idéal que son imagination avait conçu ; et il avait cru devoir employer, pour auxiliaire, la grande peinture murale qu'il était certainement appelé à traiter avec succès, et peut-être à perfectionner.

» Ce qui dominait surtout en lui, c'était une excessive sensibilité que la malveillance n'a pas toujours menagée. *La Sainte Cécile*, *la Femme du prisonnier*, *la Chute des feuilles* et quelques autres tableaux qu'il a composés vers la fin de sa vie, réflètent une mélancolie de ses pensées habituelles.

» Quand le mal plus aigu ne lui permit plus de se livrer à la peinture, il ne voulut cependant pas séparer les deux sentiments qui avaient dominé toute son existence : fidèle aux inspirations de l'art et à celles de son cœur, il modela en bas-relief les portraits de quelques amis qui lui avaient montré, jusqu'à son dernier instant, le dévouement le plus affectueux.

« C'est au milieu de ces douces et pieuses occupations qu'il a cherché, avec une sainte résignation un soulagement à ses souffrances, et que la mort est venue le surprendre, sans qu'il la soupçonnât aussi proche de lui.

» En l'appelant à elle, l'Académie a porté un premier jugement que la postérité sanctionnera sans doute, car le nom de Van Eycken lui appartient désormais. Pour nous, nous n'avons plus qu'à nous incliner devant cette tombe, et à dire un éternel adieu à l'un de nos confrères les plus aimés et les plus dignes de l'être. »

Enfin, au nom de tous ses élèves, qui mieux que personne pouvaient apprécier les excellentes qualités du défunt, M. Dauge, l'un d'eux, a pris la parole en ces termes :

« Messieurs,

» Il est de ces jours dans la vie, où les grandes sensations qu'éprouve l'âme, se gravent si profondément dans la mémoire, que jamais elles ne parviennent à s'en effacer : le coup que la mort nous porte aujourd'hui est du nombre de ces sensations.

» Après les paroles si bien senties et si bien dites, que nous venons d'entendre, il ne nous appartient pas à nous, élèves du défunt, de parler ni de son talent d'éminent artiste ni de ses qualités de poëte et de rêveur.

» Non, nous ne pouvons que courber la tête sous le coup qui nous frappe, et mêler nos larmes à celles de sa famille et de ses amis; cependant il en coûterait trop à nos cœurs, de quitter ce cercueil sans exprimer à ce moment suprême les regrets que fait naître en nous cette fosse, en s'ouvrant pour recevoir l'homme dont la carrière si courte, mais si bien remplie, fut en grande partie consacrée à nous aider de ses conseils et de ses lumières. . . . .

. . . .

» S'il est vrai que l'homme qui passe sa vie à bien faire, reçoit dans un monde meilleur une juste récompense, ton âme, ô Van-Eycken, doit déjà jouir de l'éternelle félicité et tes longues années de souffrances doivent être récompensées par l'ineffable bonheur d'avoir retrouvé les traces de l'âme arrachée à la terre, trop tôt, hélas ! et dont la place resta, pour toi, si longtemps vide ici bas.

« Ta muse , veuve de ton génie vient, voilée de noir, pleurer, sur ta tombe béante, toutes tes illusions et tes beaux rèves d'avenir, et la nature elle-même semble prendre part à ce dueil général,..... la terre s'est couverte de son linceul.

» Adieu à toi, qui nous guidas dans nos études non en maître mais en ami..... la terre reprend ce qu'elle t'avait prêté, mais ton esprit déjà est emporté vers les rayons du séjour divin ; la mort peut nous priver de tes conseils, elle ne peut effacer ton souvenir de nos cœurs, car une parcelle de ton génie, que tu fis passer dans tes œuvres reste constamment devant nous pour nous rappeler celui que nous aimions comme un père.

» Adieu Van-Eycken, nous ne pouvons t'entretenir plus longtemps sur cette terre de l'immensité de la perte que nous éprouvons, car les amis qui t'ont devancé te tendent déjà les bras pour te recevoir.....

» Adieu à ton corps, au revoir à ton âme!.....

Ce cortège brillant, sympathique, cette unanimité de regrets forment un des plus beaux triomphes de la vie

artistique de Van Eycken ; espérons qu'en voyant ses œuvres, la postérité les confirmera !

Nous avons esquissé déjà quelques uns des principaux caractères du talent de Van Eycken, il nous reste encore à en faire ressortir quelques autres.

Van Eycken possédait un sentiment profond, intime de la poésie et surtout de la grâce; cette qualité native se retrouve dans la plupart de ses compositions et particulièrement dans celles où il peut introduire des figures de femme. Ainsi, dans la voûte de sa *Chapelle de la sainte Trinité et de la sainte Croix* il y a des groupes ravissants d'attitude, d'ensemble, d'expression. Il en est de même, des figures qui forment la partie supérieure du tableau de gauche : *le Christ consolateur.* Il est fâcheux que l'énergie, la puissance, l'élément viril aient complétement disparu dans l'exécution ; sans cela ce tableau serait une œuvre de premier ordre.

On a dit que Van Eycken composait bien ? Non. il *arrangeait* bien, ce qui est tout différent. Il n'est pas rare, à la vérité, que ses groupes de deux ou trois figures et ses tableaux de chevalet soient irréprochables de composition, — comme dans *l'Abondance de* 1847, par exemple, ou *la Femme du prisonnier* ou *la Chute des feuilles*;—mais dans ses grandes conceptions historiques cette qualité, la première des grands artistes, lui manque essentiellement. Lui-même ne se fait pas illusion à cet égard, car dans une biographie qu'il a laissée manuscrite, il regarde la *Femme du prisonnier*, la *Sainte Cécile* et l'*Abondance de* 1847, comme étant ses meilleurs tableaux. N'aurions-nous pas, d'ailleurs cette conviction intime, personnelle, que nous la puiserions suffisamment dans ses œuvres en prenant pour base de notre argumentation la *Chapelle de la Trinité* qui est son œuvre capitale. Là nous dirons que presque toutes les grandes lois de la composition sont faussées ou s'y trouvent noyées au milieu de détails charmants, sans aucun doute, mais sans corélation directe entre eux.

Deux des premières conditions de l'art sont *l'harmonie et l'unité.* Or, presque toutes les grandes compositions historiques de Van Eycken manquent d'unité, d'harmonie, et pèchent par ces deux bases fondamentales. Unité d'action, unité de sujet, unité de but ; harmonie de composition, harmonie de couleur, harmonie d'effet. Diderot, notre maître à tous, a dit dans ses *pensées détachées :* « Rien n'est beau sans unité; et il n'y a point d'unité sans subordination. Cela paraît contradictoire ; mais cela ne l'est pas. « Eh bien ! Van Eycken manquait de cette science de subordination. Beaucoup de ses tableaux pourraient se couper en deux ou trois morceaux et faire encore des ensembles charmants ; c'est un défaut capital. L'attention du spectateur est distraite de l'idée principale de l'œuvre ; son esprit se promène de groupe en groupe sans s'arrêter sur aucun et son œil se trouve accroché par différents objets qui l'attirent, ou par différentes variations de ton qui l'étonnent. Trop de science nuit quelquefois, et Van Eycken est plutôt un peintre de savoir qu'un peintre de génie. La science, après tout, n'est qu'une partie de l'art, partie essentielle, il est vrai, mais qui se montre plus ou moins chez tous les artistes ; tandis que le génie ne se révèle que chez quelques uns et ne se manifeste que par la grandeur des conceptions. Il y a beaucoup d'artistes de talent ; il y a très-peu d'artistes de génie. Voilà pourquoi on rencontre sur la route de l'art si peu de Raphaël, de Michel-Ange, de Rubens, de Lesueur et de Poussin !

Quoi qu'il en soit, Van Eycken, possède encore dans ses œuvres une assez forte dose des qualités qui font les hommes de talent, pour lui permettre d'occuper un rang distingué dans l'École flamande contemporaine. La moitié de sa carrière, d'ailleurs, a été consacrée au professorat et ce sont là des fonctions pénibles dont il faut tenir compte à ceux qui les exercent avec science, conscience et abnégation ; car, si d'un côté, elles donnent quelque satisfaction d'amour-propre personnel et de position acquise, de l'autre, elles sont une entrave perpétuelle au développement des qualités qui constituent la vraie et durable celébrité. Van Eycken les a remplies pendant quatorze années ces fonctions laborieuses et nous avons vu quelle chaleur, quelle poésie d'expression et quels sentiments de reconnaissance elles ont inspiré à tous ceux qui ont pu profiter de son enseignement.

Constatons encore un fait, car il forme une exception dans la vie d'un artiste. Ce fait, c'est ce bonheur inouï, qui lui a permis de réunir dans un même lieu la plus grande et la plus importante partie de ses productions. Lié d'une étroite amitié avec M. Willaert curé de la Chapelle, il a trouvé dans ce vénérable ecclésiastique un homme intelligent, amateur éclairé, qui, comprenant toute la portée du talent de Van Eycken s'est déclaré son Mécène depuis sa jeunesse, et lui a en quelque sorte aplani et préparé la route de l'avenir. Ce n'est pas seulement au point de vue du travail constant donné au peintre, que ce protectorat a eu une heureuse influence; mais c'est surtout au point de vue de l'ensemble de son œuvre. Avoir une idée n'est rien ; ce qu'il importe à l'artiste avant tout, c'est de pouvoir l'exécuter convenablement, selon son desir et de la manière dont il l'a rêvée ; c'est de savoir dans quelles conditions de vitalité se trouvera son œuvre ; si après avoir eu un commencement son idée aura une fin ; si on ne la décapitera pas ; si on ne transportera pas à droite ce qui doit être à gauche; si, en un mot, elle pourra satisfaire toutes les exigences sans blesser les lois d'harmonie et d'unité que nécessitent un grand travail d'ensemble. Eh bien ! Van Eycken a eu tout cela et ça été une des plus belles chances de sa carrière d'artiste. Il a pu étudier son œuvre sous toutes les faces ; il a pu la préparer, la méditer, la caresser, l'étendre, la restreindre, la coordonner ; connaissant l'emplacement qu'elle devait occuper, il lui a été permis d'en calculer les effets, la puissance, l'expresion; par conséquent, d'agir plus directement sur le public. Ce sont là des avantages incalculables, dont les artistes comprennent si bien la portée qu'ils forment presque constamment le but de tous leurs désirs et l'ambition de tous leurs vœux. Pour un peintre d'histoire, une chapelle entière à décorer, c'est un baton de maréchal à conquérir ; Van Eycken a eu son bâton de maréchal dans la *Chapelle de la sainte Croix et de la sainte Trinité.*

J'ai dit quelque part que Van Eycken était un peintre d'expression et de sentiment. Cette double qualité vivement reflétée dans quelques uns de ses tableaux de la *Chapelle*, lui a volu un succès auquel il était loin de s'attendre : — un succès de conversion.

Un personnage se présente un jour chez M. le curé Willaert et lui dit :

— « M. le curé, mon fils m'engageait depuis longtemps

à aller voir les *Stations* nouvellement placées dans votre église ; je m'y suis enfin décidé aujourd'hui; et après avoir examiné attentivement ces tableaux, je viens vous déclarer qu'il m'est impossible de rester froid devant de pareils drames. Il y a 32 ans, M. le curé, que je n'ai mis le pied dans une église, — voulez-vous de moi ? »

— « A tout pêché miséricorde, » — répondit M. Willaert ; — « soyez le bienvenu ! »

Et une conversion sincère s'en suivit. Ce fait m'a été personnellement raconté par Van Eycken et lui-même l'a consigné dans le manuscrit dont j'ai déjà parlé. Ceci prouve encore en faveur du socialisme de l'art ; il porte en soi, quand il est bien compris, de mystérieuses influences dont la philosophie moderne a peut-être de la peine à se rendre compte, mais qui n'en existent pas moins. Van Eycken avait puisé dans une foi ardente le secret de ces influences mystérieuses et ce ne sera pas un de ses moindres titres à l'estime de la postérité. Peintre à conviction sincère, il était persuadé que l'artiste avait une mission sociale à remplir et il s'y appliquait de toutes les forces et de toutes les puissances de son âme. En cela encore, Van Eycken s'était rapproché de la manière de voir des grands maîtres de l'art: « *Tout morceau de peinture ou de sculpture,* — écrit Diderot, — *doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur; sans quoi il est muet.* » Voilà pourquoi Van Eycken avait rêvé pour son pays, la restauration de la peinture monumentale.

Investigateur patient, autant que travailleur infatigable et intelligent, il a sans cesse cherché à améliorer la partie pratique de son art; les derniers voyages qu'il a faits en France et en Allemagne n'ont pas eu d'autre but. Le nom est comme la noblesse; il oblige ! Van Eycken, ainsi que son illustre prédécesseur, Jean Van Eyck, s'est cru obligé de léguer quelque chose à l'avenir; il s'est donc constitué l'applicateur et le propagateur du système de peinture murale dont nous avons donné la description. Il est fâcheux que la mort soit venue interrompre cette courageuse existence d'artiste et couper en deux les succès d'une carrière aussi utile que bien remplie.

La liste des œuvres de Van Eycken est très-considérable. Quoique mort jeune, c'est peut-être un des artistes modernes qui ont le plus produit. Sa facilité d'exécution, d'ailleurs était extrême, et c'est incontestablement à ce privilège accordé par la nature, que ce peintre a dû la plus grande partie de ses succès. Nous allons donc résumer dans un tableau les plus importantes de ses productions, en indiquant le nom des acquéreurs, les endroits où elles se trouvent, ainsi que celles qui ont été reproduites par la gravure ou par la lithographie.

J.-A. Luthereau.

DÉSIGNATION DES SUJETS.	DATE DE LEUR EXPOSITION.	NOMS DES ACQUÉREURS.	ENDROITS OU ILS SE TROUVENT ET OBSERVATIONS.
Sainte Famille (faite dans l'atelier de M. Navez et exposée à Gand).	1831	M. d'Huyvetter.	Gand.
Psyché et l'Amour (acheté par l'Institut de Bruxelles).	»	Gagné par M. de Sécus.	Bruxelles.
Daphnis et Chloé (Bruxelles)	1833	M. Felix Bovie.	Id.
Les trois Maries au tombeau (Anvers)	1834		Église de Molenbeek St.-Jean.
Saint-Sébastien mourant, un ange lui ôte les flèches.	»		
Une Madone (Salon de Bruxelles).	»	Gagné par le Roi.	Bruxelles.
Etudes de vieillard endormi (Institut des Beaux-Arts)	»	Id. id.	Id.
Jeunes filles jouant avec un enfant et les deux tableaux ci-dessus réexposés à Gand	1835		
Le jeune Tobie guérissant les yeux de son père (Bruxelles). . .	1836		Encore dans son atelier en 1853.
La couronne d'épines (Bruxelles).	»	La commission d'exposition.	Bruxelles.
Juste-Lipse professant devant Albert et Isabelle (Bruxelles) . .	»	Commandé par le Roi	Id.
Le Lac (Bruxelles).	»	M. Van Halewyck.	Id.
Faust et Marguerite (Bruxelles).	»	Le général Capiaumont.	Id.
Sainte Anne et Saint Jean-Baptiste (Bruxelles).	»		
Jeune femme avec son enfant mort	1837		Musée de Lisieux (*Calvados*).
Le bon Samaritain (exécuté à Paris).	»	Commission de l'exposition.	Liége.
Une sainte Famille, (exécutée à Paris)	»	M. Beerlecre.	Id.
Le Christ au Tombeau (exécuté à Paris).	»	La ville de Liége.	Au musée.
La valse, tableau de genre (exécuté à Paris).	»	Casino Paganini.	Paris.
La clémence divine (Paris) (1)	1839		
Le retour de la moisson (à son retour d'Italie).	»	M. Van Halewyck.	Bruxelles.
Le père Ermite.	1840	Id.	Id.
La charité de saint Louis de Gonzague	»	De Neufbourg d'Eggin.	Église de la Chapelle.
Les Enfants d'Edouard	»	Le général Capiaumont.	Bruxelles.
Jeune Italienne avec un enfant.	1841		
St.-Boniface implorant la Ste.-Vierge pour les malheureux. 10 p.	»	M. le curé Willaert.	Église de la Chapelle.
Rachat des Captifs chrétiens, 16 pieds	»	Id.	Id.
Atala.	»	Le général Capiaumont.	Id.
Le Christ descendu de la croix (pour la Flandre-Occidentale) (2) .	»	Le Gouvernement.	Église de Thourout.
Décoration d'un pavillon à Monceau-sur-Sambre	1843	M. de Neufbourg.	Monceau-sur-Sambre.
Une Sainte famille, tableau de reconnaissance.	»	Offert à M. le curé Willaert.	Bruxelles.
Les Orphelines (deux portraits de M. et Mme Buckens)	»	M. Buckens.	Liége.
Le Christ pleurant sur Jérusalem	1844	Le Pape Grégoire XVI.	Au Vatican.
Le Christ au tombeau (Gand)	»	Le Gouvernement.	Église de Monceau-sur-Sambre.

(1) Ce tableau, le premier qu'il ait fait à son retour d'Italie, détermina sa nomination de professeur à l'*Académie des Beaux-Arts de* Bruxelles ; de plus, il lui valut la médaille d'or au salon de Paris en 1840 et une semblable distinction lui fut accordée par le Conseil provincial du Brabant la même année. L'*Exposé administratif* de la Province s'exprima ainsi à l'égard du lauréat : « Nous l'avons jugé digne d'une semblable marque de distinction en lui décernant la médaille d'or que vous avez fait frapper pour être délivrée à ceux de vos anciens boursiers qui obtiendraient d'importants succès aux expositions d'objets d'art. — *Exposé administratif* de la province du Brabant, 1840, p. 61.

(2) Ce tableau provient d'une loterie ouverte pour l'encouragement de la peinture historique Il a été donné par le gouvernement à l'église de Thourout, moyennant remboursement par la Fabrique d'une somme de 665 francs, formant le prix du cadre. — *Couvez. invent.*, p. 569.

DÉSIGNATION DES SUJETS.	DATE DE LEUR EXPOSITION.	NOMS DES ACQUÉREURS.	ENDROITS OU ILS SE TROUVENT ET OBSERVATIONS.
1re station, Jésus chez Pilate(1).	1844	M. le curé Willaert.	Église de la Chapelle.
2e » Jésus s'apprête à porter sa croix	»	Id.	Id.
3e » Jésus affaissé sous le poids de sa croix	»	Id.	Id.
4e » Jésus chargé de sa croix rencontre sa mère. . . .	»	Id.	Id.
5e » Simon contraint à porter la croix du Sauveur . . .	1845	Id.	Id.
6e » Sainte Véronique essuie le visage du Sauveur . . .	»	Id.	Id.
7e » Jésus succombe une seconde fois sous sa croix . . .	»	Id.	Id.
8e » Jésus parle aux femmes de Jérusalem.	»	Id.	Id.
9e » Jésus arrive au sommet du Calvaire	»	Id.	Id.
10e » Les bourreaux outragent le Sauveur	1846	Id.	Id.
11e » Sa mère, Marie-Madelaine et saint Jean arrivent au pied de la croix	»	Id.	Id.
12e » Jésus en croix	»	Id.	Id.
13e » Jésus descendu de la croix	»	Id.	Id.
14e » Joseph et Nicodème portent le corps de Jésus-Christ .	»	Id.	Id.
Le sommeil et le reveil (deux figures à mi-corps).	»	M. Van den Berghe.	Bruxelles.
Van Dyck à Saventhem (salon de Paris, une médaille). . . .	1847	M. de Neufbourg.	Monceau-sur-Sambre.
Un Moine instruisant des enfants	»	M. le docteur Nollet.	Bruxelles.
Les oies du frère Philippe	1848	M. Van Halewyck.	Id.
Episode de la jeunesse de Van Dyck (Paris)	»	S. A. le Prince de Ligne.	Id.
L'Abondance de l'année 1847 (Paris et Bruxelles) (2)	»	S. M. la reine Victoria.	Londres.
Le dernier chant de sainte Cécile (Paris et Bruxelles)	»	M. Van den Berghe.	Bruxelles.
Les vendanges en Italie (Bruxelles)	»		
La femme du prisonnier (Bruxelles)	»	M. Verheyden.	Id.
Le Christ portant sa croix (Bruxelles)	»	M. le curé Willaert.	Église de la Chapelle.
Jeune fille de Venise (Bruxelles)	»	S. M. Le roi des Belges.	Bruxelles.
Géneviève de Brabant (Bruxelles).	»		
Rêverie (Bruxelles)	»		
Episode du Calvaire (Bruxelles)	»		
Un épisode de la vie du Parmesan, 7 pieds (Anvers)	1849		Gravé par Franck.
La chute des feuilles (Anvers)	»		Gravé à la manière noire par Lelli.
Jeune Andalouse	»	Commission de l'exposition.	Gravé par Calamatta et Lelli.
L'abondance de 1847, répétition de celui de 1848.	»	M. Van den Berghe.	Bruxelles.
Portrait de Mme Simonis.	»	M. Simonis.	Id.
Abondance et charité.	»	S. M. La reine Victoria.	Londres.
Moïse exposé sur le Nil	1850	Exposition de Londres.	Id.
La Moissonneuse, donné pour la caisse des artistes	1851		Bruxelles.
Le Christ au Tombeau	»		
Portrait (mi-corps), d'un vicaire général du Mont-Liban. . . .	»		
Décoration de la Chapelle de la Ste.-Trinité (peinture murale) .	»	Le Gouvernement.	Église de la Chapelle.
Ossian et Malvina, 5 pieds (Bruxelles)	»	M. Van den Berghe.	Bruxelles.
Une vision du prophète Jérémie, 8 pieds (Bruxelles)	»	Le comte Soltikof.	St. Petersbourg.
Espérance et foi	»		
La visite au peintre (exposition de Harlem).	»		
Allégorie sur la mort de la Reine des Belges, 6 pieds (3). . . .	»	M. Van den Berghe	Bruxelles.
Un tableau allégorique (peinture murale)	1852	Salon du docteur Nollet.	Id.
La Vierge et l'Enfant Jésus à mi-corps	1853		
Assomption de la Vierge (Carton pour l'église de la Chapelle) . .	»		Non exécuté.
Une sainte famille et trois petits amours (Médaillons en plâtre) .	»	Chez M. Roberti.	Bruxelles.

(1) Les 14 tableaux furent commandés au peintre le 1er janvier 1844, par M. le curé Willaert, desservant de l'église de la Chapelle. Plusieurs personnes notables de la ville de Bruxelles, l'ont aidé à supporter les frais de cette entreprise; ce sont : MM. le marquis d'Arconati Visconti. — le marquis de Rodes, — le marquis de Jumelles, — le baron de Coulmont, — le baron de Faula, — Mme la baronne Van Werde, — Mme la baronne de Loozen, — Mlle T'Kint, de Roodebeke. — M. Louis Van Halewyck, — M. Rol d'Asemberg, — M. Daniel Van Habwyck. Avant leur placement à l'église de la Chapelle, les 14 tableaux de Van Eycken furent exposés au *Musée* de Bruxelles, du 20 septembre au 2 octobre 1846, et ils valurent à leur auteur la décoration de l'Ordre de Léopold.

(2) Ce tableau fut acheté par M. Ch. Vandenberghe, le jour de l'ouverture du Salon; mais lorsque le Roi visita l'exposition, ce tableau ayant attiré ses regards, il manifesta le désir de l'acquérir. M. Vandenberghe s'empressa d'accéder au désir de S. M. en cédant son tableau ; mais en même temps le Roi en commanda un semblable à Van Eycken. Cette répétition est encore aujourd'hui dans la belle collection de cet amateur distingué. L'original de 1848, se trouve aujourd'hui dans la galerie de S. M. la Reine d'Angleterre; il est un don de S. M. la Reine des Belges à son auguste parente. Ce tableau valut de plus, à l'artiste la commande d'un autre sujet pour le cabinet particulier du prince Albert , lequel le paya un tiers en sus au prix demandé par Van Eycken

(3) Ce tableau donna lieu à un incident dont le peintre fut affecté. Sur les instances de M. Rogier, alors ministre de l'intérieur, la *Commission directrice de l'Exposition* lui écrivit pour le prier de retirer son tableau qui, lui disait-elle, pourrait affecter le Roi par les souvenirs douloureux qu'il lui rapellerait. Le tableau ne fut donc pas exposé au Salon; mais M. Ch. Vandenberghe en fit l'acquisition et l'exposa particulièrement au profit des pauvres, dans une des maisons de la Grand'Place no 16. Cet incident connu par les journaux , y attira la foule, et bien que l'entrée ne fût que de vingt-cinq centimes, cette exposition, qui se composait d'ailleurs, de tout le cabinet de M. Van den berghe, rapporta 10,000 francs dans la caisse des indigents.



M. I. VAN BRÉE.



LOUIS ROBBE.

RÉVÉLATIONS

SUR DEUX PEINTRES FLAMANDS DU XVII[e] SIÈCLE

INCONNUS EN BELGIQUE.

I.

Il y a certains faits qui, par cela seul qu'ils se revèlent d'une manière inattendue dans l'histoire de l'art, sont non moins curieux à étudier qu'intéressants à approfondir. Tels sont ceux qui constatent, à travers l'obscurité des siècles, le passage de quelques unes de ces individualités puissantes dont le souvenir était non-seulement oublié, mais la trace presque totalement perdue. Alors on bénit le hasard heureux qui les fait connaître, car c'est une véritable conquête faite au profit de l'art, de la science, de l'histoire. Malheureusement, ces bonnes fortunes ne sont pas de celles que l'on fait tous les jours.

Dans un des précédents volumes de cette collection, — *Renaissance* T. XII, p. 57,— un de nos collaborateurs les plus distingués, M. N. J. Reyntiens nous a initiés à quelques particularités relatives à l'art en Portugal. Il a signalé l'influence tout a fait inconnue de l'école flamande du XV[e] siècle, dans l'art de ce pays et avec un talent d'érudition incontestable, il nous a indiqué les travaux nombreux qui y ont marqué son passage.

Aujourd'hui nous venons compléter ces révélations historiques par une série de faits artistiques non moins curieux et non moins ignorés ; nous venons signaler l'influence de la peinture flamande au XVII[e] siècle, dans le midi de la France et faire connaître deux individualités dont le nom et les œuvres nous sont à peu près inconnus.

Ces deux noms sont ceux de Louis Finsonius et de Jean Daret.

Jean Daret est né à Bruxelles en 1615 ; Louis Finsonius est né à Bruges en 1580 ; il est mort à Arles en 1652. Celui-ci est décédé sans postérité ; l'autre a laissé deux fils également peintres comme lui, Michel et J.-Baptiste ainsi qu'une fille, Marguerite Daret. Tous les deux ont fait école; ou plutôt, Finsonius a fait école, car Jean Daret, venu plus de trente ans après Finsonius n'est, à proprement parler que son élève, en ce sens que, bien qu'obéissant à d'autres traditions, il se préoccupa constamment de la manière de son prédécesseur.

Quoi qu'il en soit, l'un et l'autre ont exercé une influence considérable sur l'art d'une portion du midi de la France— dans la Provence, — et principalement à Aix, où l'on retrouve encore aujourd'hui des traces multipliées de leur passage.

Aucun biographe Belge, à notre connaissance, n'a signalé l'existence de la famille Daret ; Finsonius a été un peu plus heureux, on sait qu'il existe, son nom est connu ; mais c'est tout. M. Delepierre, dans sa *Galerie d'artistes Brugeois*, a écrit sur lui les quelques lignes que voici : (page 46).

« Nous ne ferons mention de ce peintre que pour mémoire et afin que les biographes futurs puissent s'en occuper, car il nous a été impossible de trouver aucun renseignement sur son compte. Seulement, un tableau représentant *l'Annonciation*, porte son nom au *musée de Naples*, et par la composition autant que par la couleur, annonce un peintre d'un grand mérite. Il est plus que probable que cette œuvre ne fut ni son coup d'essai ni son dernier travail. Voici l'inscription de son tableau : *Alonsius Finsonius, Belga Brugensis fecit* 1612. »

Les renseignements de M. Delepierre, on le voit, se bornent à peu de chose ; nous ne savons même où il a puisé ce prénom d'*Alonsius* dont il a doté le peintre, car le tableau de Naples, ainsi que nous le verrons plus loin, est signé comme presque tous ceux de ce maître : *Ludovicus Finsonius*. Il est possible que M. Delepierre ait mal lu la signature, mais on doit néanmoins lui savoir gré d'avoir mis, peut-être par cette simple note, sur la trace d'un artiste complétement ignoré.

Aujourd'hui on sait ce qu'était Finsonius, d'où il vient, où il a été et ce qu'il a fait, un de ces patients érudits comme il y en a peu, M. le marquis. Philippe de Chenevières-Pointel, connu par de savantes recherches sur les artistes de l'ancienne France a trouvé moyen de renouer la chaîne brisée, et au moyen des œuvres assez considérables de notre artiste, de reconstruire une biographie d'un intérêt très-puissant. Maintenant que nous avons rendu justice à la sagacité du biographe nous allons laisser parler M. de Pointel.

FINSONIUS.

Finsonius est un ancien peintre qui a joui d'une juste gloire dans toute la Provence, de 1610 à 1630. Son mauvais destin l'a laissé depuis également ignoré de la Belgique où il naquit, de l'Italie où il étudia, et de la France où il laissa ses œuvres. Il s'appelait Louis Finson ou Finsonius, natif de Bruges. Ses tableaux portent presque tous, suivie de l'année de leur composition, cette signature : *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis.* Son histoire, que personne n'a pris soin d'écrire (*), ne se peut appuyer sûrement que sur les dates et sur quelques traditions : un peintre dont la mémoire du peuple a gardé le nom ne saurait être un peintre ordinaire.

Finsonius était donc né à Bruges vers l'an 1580 ; la grande école d'Anvers ne s'ouvrait pas encore, et les menus préceptes qu'il put recueillir de ses premiers maîtres se fondirent vite dans les brûlantes leçons du Caravage. Mais ce qu'il n'oublia point, ce furent les vieux peintres de sa ville, dont il avait vu durant toute son enfance les pieuses et simples images ; il ne se voulut défaire non plus de la rude naïveté des gens de son pays, et là où il put, il la marqua ; et cette marque est le charme de ses peintures.

Finsonius n'avait pas plus de vingt ans, je suppose, quand il abondonna Bruges et la maison de sa mère pour suivre, comme tant d'autres de sa province, le chemin de l'Italie. C'est à vingt ans qu'il est bon de voir Rome, c'est à vingt ans que cette grandeur nous pénètre jusqu'aux os.

En ce temps-là déjà, et depuis longtemps, Rome, l'Italie étaient pleines de peintres parlant toutes les langues de Babel, et qui, de tous les points de l'Europe, s'en venaient admirer les prodiges des maîtres du grand siècle qui s'achevait, et travailler dans cet air plein de leur souffle. Les Espagnols s'empressaient à Naples leur ville ; les Français, les Hollandais, les Flamands, les Allemands se répandaient de Venise à Rome, dans toutes les cités, dans toutes les campagnes ; ils étaient mêlés et confondus, sans distinction de génie ni de patrie, plus nombreux que les dessinateurs italiens eux-mêmes, les pressant, les étouffant, et menaçant d'emporter dans les autres pays les secrets de l'art et sa souveraine richesse. Déjà ils les

(*) De tous ceux qui ont écrit à Paris sur son art, la Fontaine est le seul qui ait cité Finsonius dans son *Académie de la peinture* (1679), parmi les peintres d'Allemagne et du Pays-Bas. Tous les noms sont défigurés dans ce petit livre, et il l'appelle *Louis Vinson*. Qui avait apporté ce nom à l'oreille de la Fontaine ? Était-ce le vent de Belgique ou le vent de Provence ?

enseignaient ces secrets : Guido Reni prit des leçons de Denis Calvaert. Cependant les peintres dispersés dans ce pays illustre étaient pour la plupart sans guide. Tous, Italiens et Tudesques, se morfondaient à suivre de mortes traditions, à scruter des modèles impénétrables. Alors parut le Caravage, — ce terrible révolutionnaire, ce sombre et inexorable Michel-Ange de Caravage, homicide, haïsseur, sauvage, qui écrasa et conspua toute école et toute manière, rénovateur inattendu et brutal, qui étudia la nature avec la furie de son tempérament, et ne la voulut connaître que dans sa forme abrupte. Cet homme tomba dans la peinture comme une pluie d'orage ; il bouleversa cette terre usée, et du même coup la féconda. Il rajeunit la vieille tradition romaine ; il partagea les Bolonais, il créa l'école de Naples ; ses élèves furent de tous les pays. — Qu'est-ce qu'une peinture, s'était-il dit, où ne vivent ni le grand ni le vrai, ni le corps ni l'esprit, ni l'amour ni la haine? Et il avait enfermé ses rudes personnages dans de mornes ténèbres, où il laissait tomber sur eux quelques lueurs vivaces et puissantes. A la vue de cette *chair broyée*, une sorte de frénésie s'empara de tout ce peuple de manieurs de brosses. Jamais peut-être en Italie si grand cri ne s'était élevé ; c'est l'Annibal Carrache, le prince des Bolonais, qui l'avait proclamé, que celui-là broyait de la chair. Le Guide l'étudia, le Guerchin l'observa, Manfredi le copia. Notre Moïse Valentin a été le plus grand de ses disciples. Claude Vignon et Simon Vouet, et le Bourguignon, l'ont suivi chez nous, et j'ai idée que le grand Poussin, tout en le honnissant, a quelquefois regardé son coloris.

Mais au temps même du Caravage, les Flamands étaient plus nombreux que nous en Italie, et aussi aucun maître ne leur convenait mieux que celui-là. Comme il ne recherchait ni la grâce ni l'élévation des types, ils comprenaient mieux sa valeur. Son style ne passait pas l'intelligence de leur nature. Sa vérité âpre et presque grossière, et l'énergie incalculée de sa lumière et de son coloris, les appelaient à lui. Gérard Honthorst resta le plus fameux de ces Flamands. « Les imitateurs du Caravage, dit Lanzi, le perpétuèrent longtemps ; mais ayant beaucoup travaillé pour des personnages obscurs, la plupart sont demeurés ignorés. » Et ailleurs : « L'école du Caravage, ou, pour parler plus exactement, la foule de ses imitateurs, s'étant prodigieusement accrue après sa mort, elle ne compta pas un seul mauvais coloriste ; cependant on lui reproche sévèrement d'avoir négligé le dessin et les convenances. » Ces deux phrases sont toute la vie de Finsonius ; la première raconte sa vie, à cela près que ses protecteurs ne furent pas gens si obscurs ; la seconde juge son œuvre, à cela près qu'il fut grand anatomiste.

Finsonius arrive en Italie, jeune, vaillant, mal dégrossi encore, la main docile, et la tête prête à tout recevoir. Il rencontre à chaque carrefour de Rome ces frénétiques régénérateurs de la peinture, et l'ivresse commence à lui monter au cerveau. Un Belge, buveur de bière, devait hanter volontiers le cabaret ; il y trouve le Caravage, qui y pérore avec les siens, qui fait poser les bouquetières et les chanteurs ambulants. La nature de Finsonius, simple et point raffinée, s'éprend de cette manière, et il s'y livre tout entier avec foi et avec passion. Je compte qu'il étudia ainsi sept ou huit ans. Mais voilà le Caravage, vagabond et violent, qui s'en va à Malte, laissant son école à l'aventure. Il meurt, et déjà elle s'est dispersée, et toutes les villes de l'Italie s'en trouvent encombrées. Chaque petit pays de cette Lombardie où était né le maître, comptait plusieurs de ses élèves. Il n'y avait pas jour à vivre dans Rome, ni du haut en bas de l'Italie ; — plus rien à y apprendre ; — Finsonius repassa la mer. Il était sans doute venu par l'Allemagne ; c'était le chemin qu'on suivait alors, ou du moins que suivit, vers le même temps, Henry Goltzius. Au retour, Finsonius prit la voie de mer, et le vaisseau l'amena à Marseille. Mais les grosses villes de commerce qui ne sont pas des républiques aristocratiques, comme Gênes ou Venise, ne procurent pas grandes ressources aux peintres. Il faut, outre la richesse, un certain loisir qui permette l'exercice de ce noble goût. Finsonius eut hâte de venir à Aix, où vivait toute l'aristocratie puissante de Provence, avec les pompes de son parlement et tout ce concours d'illustres personnages qu'elle enfermait alors, plus nombreux et plus illustres qu'en aucune ville de France. Les trois grandes lumières du royaume s'y trouvaient dans ce temps-là réunies : Malherbe, Duvair et Peyresc.

Il est assuré par la tradition que Peyresc fut à Aix le premier patron de Finsonius. — Peyresc avait voyagé en Italie, en Angleterre et en Allemagne, de 1602 à 1607. Il fit grand bruit à Rome, et y connut, quoique très-jeune, de très-éminentes personnes ; car c'était un nouveau Pic de la Mirandole. Il n'est pas impossible que là-bas Peyresc, qui faisait dessiner tous les objets qui intéressaient sa savante curiosité, se soit servi de la main de ce pauvre Flamand de son âge, qui devait rechercher toute besogne et qui sans doute n'estimait point cher son travail, et l'ait engagé à passer au retour par Aix, où il le voulait occuper. Il avait d'ailleurs tous les jours besoin de dessinateurs « pour représenter les objets dignes d'attention, » et ainsi il était le premier Mécène de ceux qu'il trouvait à sa portée. « Peyresc nourrit des peintres, dit Requier, et se procura divers tableaux dont il savait aussi bien le prix que qui que ce fût. » — Mais voilà mieux : — Il se donnait grande peine, depuis son voyage en Italie, pour rassembler dans une galerie de sa maison d'Aix tous les portraits des hommes les plus fameux alors dans les sciences. C'étaient Grotius, Saumaise, Pierre Pithou, Bignon, de Thou, Casaubon, Malherbe, Duvair, Scaliger, Pinelli, Desportes, Barclay, Camden, le nouveau pape, les cardinaux Barberin et Cobellutio, et d'autres amis. Beaucoup de ces portraits étaient donnés à Peyresc par les personnages eux-mêmes, mais un plus grand nombre étaient copiés, par les mains les plus habiles qu'il se pût procurer, sur des originaux obtenus à grande peine. Ce fut certainement d'abord pour cette besogne qu'il *tâcha d'accaparer* Finsonius, et il est vrai qu'il ne pouvait mieux rencontrer. — Dans ce travail sur les peintres de province, et en parlant de la manière dont Peyresc patrona et employa ceux de sa ville et de son temps, je ne crois pas qu'il faille omettre ce nom et cette note : « Quant à Fredeau, — écrit, de Beaugencier, Peyresc à Bourrilly, — qui di avoir vu travailler le sieur Antoine Vandyk, il faudra tâcher de l'accaparer... Je n'ai encore pu retirer de lui autre chose que le portrait de quelques citrons et bigarrés d'espèces singulières, étant si échaudé du côté de Toulon, qu'il n'y a pas moyen de le gouverner. Les PP. capucins de Toulon le font travailler autant qu'il en a envie. »

Peyresc avait lié amitié étroite avec Rubens ; ils avaient échangé leurs portraits, et ils s'écrivaient à propos d'inscriptions antiques des lettres interminables. M. de Saint-Vincens, qui avait fait une étude spéciale de la correspondance de l'illustre savant, a noté dans sa *Description des antiquités, monuments et curiosités de la ville d'Aix* (*Bouches-du-Rhône*), cette phrase de Peyresc à Rubens : « Notre Finson peint avec de bonnes couleurs, il dessine bien, ses personnages sont épais et lourds, il n'y a pas de noblesse, mais l'expression dans ses physionomies plaît. » Le président de Saint-Vincens s'en fiait entièrement à sa prodigieuse quoique inexacte mémoire. Mais sa mémoire lui peut-elle avoir dicté seule cette précieuse phrase ? La date de cette lettre aurait de l'importance pour les biographies de Finsonius. Ce *notre Finson* peut vouloir dire ou que Rubens, étant en Italie, avait connu Finsonius et l'avait recommandé à Peyresc à titre de compatriote, — ou que Peyresc l'avait présenté à Rubens, lorsque ce dernier passa à Aix, — ou simplement qu'ils s'étaient quelquefois entretenus, dans leurs lettres, des travaux de Finsonius et de l'emploi qu'en faisait Peyresc. Pourtant le jugement qu'il fait de son talent est si général, qu'on penserait que c'est le premier qu'il formule.

Dois-je l'écrire? — c'est une idée enfantine — j'ai remarqué, dans une vue de Bruges, une tour de cathédrale semblable à celle de Saint-Sauveur à Aix. Peut-être cette ressemblance de clocher ne fut-elle pas pour rien dans le goût que prit pour Aix Finsonius, homme extraordinairement sensible à tout ce qui lui rappelait sa ville natale. Eh ! souvent en faut-il davantage? Le souvenir de son pays agissait passionnément sur ce rude cœur. Et dans quelle autre cité lointaine avait-il rencontré tant d'excellentes peintures de ses vieux maîtres brugeois? Elles remplissent, on ne sait comment venues, toutes les églises d'Aix. Il fut bien aise d'y prendre, lui aussi, quelque tableau signé de ce titre : *Belga Brugensis.*

Voici mon Finsonius établi dans Aix. Maintenant jugeons ce qu'il y va peindre.

La première toile datée est la *Résurrection de Notre-Seigneur*, que l'on voit dans l'église Saint-Jean. Au bas, à droite, en un coin, sont les armes de la famille de Gaillard, et au-dessous de l'écusson est une petite carte portant pour légende : *Ludovicus Finsonius Belga*

Brugensis fecit anno 1610. — Cette famille de Gaillard n'était point originaire de Provence. Le donateur de la *Résurrection* et l'un des premiers protecteurs de Finsonius, était Pierre de Gaillard fils de Gilles de Gaillard, seigneur de Lonjumeau. Pierre se retira en 1595 en Provence, où il acquit la terre de Ventabren, en conséquence du don de prélative que lui en fit le roi pour les services de ses ancêtres ; il fut trésorier général des états de la province et commissaire ordonnateur général de toutes les troupes de Provence. Il se maria en 1619 et fut député deux fois auprès du roi par les états de la province, dont il obtint la confirmation des privilèges. Les six enfants de Pierre de Gaillard perpétuèrent cette famille distinguée, qui existe encore, non plus à Aix, mais à Marseille. — La *Résurrection* est, des peintures de Finsonius, celle où l'on sent de plus près l'école du maître. Des reîtres, des condottieri, comme on les voudra nommer, gens de mauvaise mine quels qu'ils soient, sont couchés par terre la salade en tête et dans leur harnois complet ; ce sont de bonnes armures du temps, bien polies, bien attachées. Dans la nuit, ils ont formé un cercle pressé à l'entour du tombeau : le Christ en sort drapé dans son blanc linceul, portant à la main le guidon de sa victoire. Il n'y a que lui d'éclatant dans cette obscurité ; sa draperie est simple et belle, sa pose divine ; mais dans la composition il y a quelque chose d'inexpérimenté, qui donnerait bien à juger que Finsonius n'avait pas encore beaucoup travaillé de lui-même. La confusion n'est pas adroite ; la perspective semble vicieuse ; les raccourcis sont téméraires, mais impossibles. Cependant la touche est habile ; le luisant de peau dans la personne du Christ est d'une vérité excellente. Les vagues rayons tombant sur les épées et les cuirasses des gardes qui s'éveillent, produisent un effet très-sûr. Caravage aimait tant ces éclairs des armes dans l'ombre ! Si ce tableau était rafraîchi par la moindre toilette, celui des veilleurs qui se soulève flamberge nue, sur le premier plan, à gauche, sortirait véritablement de la toile.

Le bon et tout obligeant M. Roux-Alpheran, qui n'ignore rien de ce qui touche sa ville, et qui offre avec une grâce si parfaite sa science aux ignorants, garde chez lui, à titre de cadre de famille, et de temps immémorial, une importante étude de Finsonius, un *Saint-Sébastien* que je placerai dans cette première époque. Il est à observer que, grâce à la foi qu'il eût en son Michel-Ange et par ferveur pour sa loi, les sujets chrétiens que nous avons de Finsonius, bien que des traits de douceur se retrouvassent naturellement en beaucoup de ses figures, ne présentent qu'épidermes froidis, que carnations retirées par la mort récente, soit victorieuse, soit vaincue ; que lèvres sanglantes et gonflées de blessures. — Dans un bois plein d'ombre profonde et où l'on distingue à peine sur le premier plan un peu de branchage noir et de grandes herbes mêlées, Sébastien a été comme crucifié à deux arbres voisins. Il est grand, bien délié, vigoureux ; les attaches ont été serrées au milieu des bras ; les flèches des impies se sont fixées dans son corps et dans ses cuisses ; il s'est soutenu debout quelque temps, et le sang a coulé le long de sa jambe ; puis la tête est tombée en avant, le corps s'est affaissé, le sang s'est fait une autre trace, et maintenant la masse inanimée demeure suspendue par les liens qui retiennent ses bras. On gagerait que Finsonius a suspendu un mort dans cette pose ; mais sa peinture est plus triste à voir qu'un mort véritable. Sur un fond d'une verdure sombre, impénétrable, cette grande académie d'un beau dessin, mais entièrement du même ton, d'un pâle mat, cru, sur laquelle roulent trois gouttes de pur sang rouge, saisit les yeux et l'esprit d'une impression étrange. Cela ne ressemble qu'aux moines torturés de Zurbaran. — Finsonius reproduisait volontiers le même sujet ; un autre *Saint-Sébastien*, plus magnifique, est sorti, m'a-t-on dit, du pays d'Aix, il y a quelque quinze ou vingt ans.

Chez M. le chevalier d'Agay se trouve en ce moment le portrait d'un jeune gentilhomme attribué à Finsonius, véritable peinture d'un grand artiste, d'une franchise rude et d'une sûreté prodigieuse d'effet et de couleur. Le costume, la fraise et la coiffure de ce gentilhomme me le font remonter à ce temps de 1610. Il est à croire que de l'œuvre de Finsonius, si considérable en nombre, ces pièces ne sont pas les seules qui datent de son premier séjour.

Mais voilà qu'en 1612 il est à Naples. Qui l'y a appelé ? Où une amitié, ou son humeur ardente et voyageuse, ou une juste idée d'étude et de perfection, en venant se retremper dans cette source vitale de Naples, vrai foyer de l'école de son maître, et encore chaude de ses dernières leçons. Quand il se voit à six cents lieues de sa vieille ville natale, — il avait, sous sa rudesse, un tendre et noble cœur, ce Finsonius, — au lieu de se repaître, comme il était venu pour le faire, de chairs vives, écorchées et pantelantes à la façon de l'Espagnolet, il lui prend je ne sais quel souvenir mélancolique de la patrie. Il revoit en rêverie les scènes sacrées de Van Eyck, les visions naïves et pieuses des anciens Brugeois. Il peint une *Salutation angélique*, gracieuse, suave, perle de sa pensée. Il repousse ces figures grossières et sans dévotion que son maître lui avait enseignées ; il cherche des traits purs, droits, chastes, des accessoires virginaux, des fleurs ; il rassemble tout ce qu'enfant il a vu dans ses merveilleuses images des bons vieux Flamands. C'est, avec le portrait de sa mère, son inspiration la plus sainte, la plus achevée, la plus douce au cœur. L'ange, à chevelure rousse et retroussée, est revêtu d'une longue robe blanche dont les plis cassés et miroitants tombent sur ses pieds tout à fait à la manière gothique ; les manches en sont fort larges et resserrées en haut par un bracelet de diamants et d'or. A ses épaules sont de grandes ailes blanches. Il bénit de sa main droite, et de la gauche tient un beau lis. Entre la Vierge et l'ange est une table couverte d'un grand tapis à fleurs, très-riche, très-lourd, et balayant de ses franges le dallage de marbre ; sur un pupitre y repose le livre de prières, et auprès, dans une verroterie très-légère, trempe une petite fleur rouge. La Vierge est de l'autre côté, à genoux sur un coussin. Ses formes sont, suivant le gothique, allongées, étroites et plates ; les mains sont déliées et fines. Sa robe, traînante, est rouge ; le manteau bleu est posé sur ses épaules. Sa tête est enturbannée de voiles. A droite tombent les draperies vertes du baldaquin. La colombe sainte est en haut au-dessus de la table ; et au-dessous des franges de cette table qui tient le milieu du tableau, car aussi grande est la simplicité, aussi grande est l'harmonieuse symétrie, est tracée la signature : *Lodovicus Finsonius fecit in Neapoli anno* 1612. Cette précieuse peinture, qui demeura longtemps oubliée et comme ignorée sous sa poussière dans un coin du séminaire d'Aix, fut enfin décrassée un jour et transportée au pavillon Lanfant, maison de campagne des séminaristes, — Finsonius paraît avoir aimé entre tous ses tableaux cette *Salutation* peinte à Naples en souvenir de Bruges ; car se trouvant deux ans plus tard à Arles, il en refit lui-même une copie, mais de plus grande dimension, que j'ai découverte dans une chapelle de l'eglise Saint-Antoine ; — et une autre copie encore, laquelle, suivant ce qu'on m'a rapporté, a été donnée par M. Magnan de la Roquette aux RR. PP. Jésuites d'Aix. Et enfin dans cette ville on retrouve faites par d'habiles peintres postérieurs, des imitations de la *Salutation angélique* de Finsonius.

En 1613, Finsonius a repassé la mer, il est à Aix. Ce séjour à Naples, la ville d'Italie où un élève du Caravage se trouvait en meilleur air, lui a profité. Quand il se présente de nouveau en Provence, il est dans toute sa force, il peut tout entreprendre, et ce qu'en cette année seule il a entrepris semble un prodige.

Le tableau par lequel il est le plus connu dans Aix représente l'*Incrédulité de saint Thomas*. C'est une pièce très-considérable, et ses déplacements et ses vicissitudes montrent le cas qu'on en a fait en tout temps. « Non guère loin de cette église, (du second couvent de la Visitation), dit de Haitze dans son livre des *Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, l'on voit, dans l'autre chapelle des pénitents blancs, un tableau du Flamand Louis Finsonius, de Bruges, qui est au principal autel. Le sujet est lorsque saint Thomas enfonça sa main dans le côté ouvert du Sauveur, par son commandement, pour l'ôter du doute où il était touchant sa résurrection, ce qui l'obligea ensuite d'en faire cette belle confession : *Dominus meus et Deus meus.* » — Cette chapelle était alors en grand crédit, puisque nous voyons là encore que Henry d'Angoulême, fils naturel de Henry II et gouverneur de Provence, celui-là même qui avait amené à sa suite François de Malherbe, gentilhomme de Caen en Normandie, avait été recteur de cette chapelle, et y avait laissé un grand tableau de ses armoiries. Quelques années avant la Révolution, le *Saint-Thomas* de Finsonius se voyait au fond de la chapelle des Carmes ; et enfin à cette heure il se trouve dans la cathédrale de Saint-Sauveur, sur l'autel qui est à côté de la chaire, et que l'on

nomme communément *autel du peuple*, parce que c'est là que se font tous les offices de la paroisse.

L'*Incrédulité de saint Thomas* offrait à Finsonius le plus favorable sujet qu'il pût choisir. — Dix des disciples, — dix, car Judas s'est pendu et Thomas en ce moment n'était pas avec eux, — ont vu le Christ; ils l'ont reconnu avec une joie extrême. Il s'est entretenu avec ses fidèles. Thomas étant de retour, ils lui dirent : Nous avons vu le Seigneur, — et Thomas répondit : Si je ne vois dans ses mains la marque des clous, et si je ne mets mes doigts dans les trous des clous et ma main dans la plaie de son côté, je ne le croirai point. Huit jours après, les disciples étant encore dans le même lieu, et Thomas se trouvant avec eux, Jésus vint, les portes fermées, et, paraissant au milieu d'eux, il leur dit : la paix soit avec vous. — Il est nu comme au jour de la croix, d'aucuns se prosternent et tous l'adorent; mais il s'est tourné vers Thomas, et sa pose est pleine d'une pitié divine. L'incrédule déjà a mis un genou en terre et l'autre n'en est pas loin. Jésus lui prend le bras et lui dit : Portez ici votre doigt, et considérez mes mains; approchez aussi votre main et la mettez dans mon côté, et ne soyez pas incrédule, mais fidèle. Cette plaie du côté est si profonde que les doigts de Thomas s'y cachent en entier. Il est vaincu et touché de douleur; et en même temps saint Jean et un autre disciple voisin lui reprochent son doute. Alors il dit : Mon Seigneur et mon Dieu! Jésus lui dit : Vous avez cru, Thomas, parce que vous avez vu; heureux ceux qui croiront sans avoir vu! — Voilà la leçon faite au doute.

Toute cette scène est rendue à merveille par Finsonius. Sa composition est heureuse, sa tête du Christ est élevée, et celles des apôtres sont d'une bonne expression. Son Jésus, aux hanches larges, n'est pas un Apollon, mais un homme d'une belle nature réelle. Quant à ses disciples, ce sont des figures triviales et grossières telles que lui-même les avait choisies, de pauvres gens simples, tirés des bourgades ou des bords du lac où ils séchaient leurs filets. L'esprit de Dieu n'est pas encore descendu sur eux en langues de feu. Ils ne parlent encore qu'un patois de Judée. Plus tard ils seront ces vieillards à peau ridée que Ribera et les Espagnols nous ont représentés prêts à tous les martyres, et enseignant de leur regard profond la bonne nouvelle qu'ils ont été appelés pour répandre. Avant la descente de l'Esprit, c'étaient des rustres pleins de foi et simples de cœur, épais de visage comme Finsonius les a faits. Quand les jours de la Pentecôte furent accomplis, ce furent des hommes plus puissants que des prophètes, et leur face et leur langage furent ensemble renouvelés. Les disciples qu'a peints Finsonius — tous les détails de son œuvre sont pafaitement observés. — ont les pieds poudreux et les mains sèches et calleuses; leurs vêtements, hormis ceux de saint Jean, sont d'un tissu grossier. Ce dernier disciple, le bien-aimé de Jésus, est d'une mine par trop limphatique et pesante, et point du tout aquiline. On a peine à passer par-dessus cette laideur. La couleur de tout le tableau est d'une grande richesse et très-ferme, et le dessin, aidant ici le coloris, est d'une énergie et d'une vérité qui émerveillent. — Michel-Ange Caravage avait peint aussi un *Saint-Thomas touchant les plaies du Christ;* mais la composition n'avait pas l'importance de celle de son élève, et son Christ n'avait pas même beauté. — Finsonius, justement satisfait de son œuvre, la signa avec grand détail, et non sans grand orgueil, j'imagine. Il écrivit, selon sa mode, qui était celle de toute cette école, sur une carte qu'il figura cachetée de cire rouge, au bas à gauche de la toile : *Ludovicus Finsonius, Belga Brugensis. fecit, Aquis Sextiis anº* ∞ ıɔııı. C'est par erreur du peintre que la date est de 1513 : il voulait écrire 1613. Au-dessous du millésime se trouvent trois lignes d'une écriture assez régulière, mais que je n'ai pu entièrement déchiffrer. Pourtant j'en ai assez lu pour grandement étonner le lecteur. Se fiant sans doute sur cela qu'il était le seul Belge vivant à cet autre bout du monde, j'entends avec son goguenard ami Martin que nous verrons tout à l'heure il ose tracer une inscription bonne à le faire brûler vif, laquelle commence par trois mots qui signifient : *le serviteur de Bacchus;* — deux mots plus loin vient fort clairement le nom de *Midas*, et dans ce grimoire, je ne démêle plus que le mot *pictura*, perdu au milieu de trois lignes. Voilà une inscription qui assurément a certain intérêt pour l'art; je la recommande aux paléographes plus habiles. Pour moi je ne comprends rien à une si effrontée folie.

Un petit tableau de Finsonius, non de ses plus importants, représentant *la Pentecôte*, a été transporté à Paris, pour y être vendu à vil prix avec la collection de M. Magnan de la Roquette, chez lequel il était depuis longues années.

Finsonius s'était fait Provençal. Il avait peint ou il allait peindre tous les notables de la ville. Il recherchait les traditions les plus chères aux Provençaux. Or il en est une entre toutes qui est leur gloire sainte et leur religion la mieux observée : la Magdelaine et sa retraite dans leurs montagnes. Finsonius eut à cœur de peindre une Magdelaine. Mais ce disciple passionné de son maître se souvint tout d'abord de la Magdelaine, de la femme hâve et décharnée que Caravage avait dessinée expirant dans la prière. Une première *Magdelaine* avouée par Finsonius « *Ludovicus Finsonius fecit anno* 1613 » est entrée par une alliance dans la maison Ravanas. Une autre non signée et également attribuée à mon Brugeois se voit au musée de Marseille. Toutes deux ne sont positivement ni un Finsonius ni un Caravage. Finsonius n'avait point sous les yeux la toile du maître; il chercha dans sa mémoire la pose et les vêtements du modèle et l'idée du Caravage, et de souvenir il refit sa peinture. Regardant d'abord la *Magdelaine* de Marseille, on trouve que le Caravage est plus clair de ton, et le vase aux parfums, que Finsonius a supprimé ou a laissé perdre dans l'ombre, et la tête de mort, sont très-distincts. Chez le Caravage, la lumière arrive par la pleine entrée de la caverne, chez Finsonius, c'est un rayon vif qui pénètre par une crevasse; touche en glissant les arêtes de la croix de bois plantée dans le roc, et va tomber, avec des teintes bleuâtres, sur le cou, la poitrine et la figure amaigris, macérés et non pas secs, de la pècheresse mourante. La tête, un peu osseuse, est renversée péniblement et tournée vers le rayon lumineux dans lequel sa bouche ouverte va exhaler son âme. Un coude de la sainte est appuyé contre une table du rocher; les mains sont croisées, mais Michel-Ange les croisait en lumière égale. Dans le tableau de Finsonius, le poids de la main droite fait céder la gauche dont le revers se trouve alors dans le clair-obscur. L'œil du Caravage est plus ouvert et plus mort que celui de Finsonius; les draperies de ce beau rouge brun, qui était la couleur préférée du Caravage, diffèrent dans plusieurs plis; enfin les cheveux châtain-roux, qui chez le maître ne passent que sur l'épaule droite, se divisent sur les deux épaules dans la toile de son élève. — La *Magdelaine* Ravanas diffère de quelque peu de celle de Caravage et de celle de Marseille. Le fond est simplement noir; la composition est plus rétrécie qu'ailleurs et dégagée d'accessoires, la figure n'est pas la même : ici elle est plus jeune, mais sa face de mourante est plus sinistre, ses lèvres sont pâles et violettes; plus une goutte de sang dans ses mains livides et grises; la main gauche n'est pas tout à fait si renversée dans l'ombre; les cheveux tombent tous sur l'épaule droite; la draperie rousse couvre à demi la tête de mort; la draperie blanche est gauchement plissée, et rappelle certaines maladroites étoffes des portraits de Finsonius. Les jeux de lumière sur les traits de la tête renversée sont au moins aussi vrais qu'en aucune autre Magdelaine rappelée ou renouvelée du Caravage. Celle qui est à Marseille étant plus achevée que celle-ci et offrant plusieurs détails nouveaux, je la croirais postérieure en date. Cette invention du Caravage eut, à ce qu'il paraît, grand succès en Provence; on l'y retrouve fort souvent. Ce n'est pourtant, à tout prendre, qu'une très-attentive et horrible étude de nature morte, et, par malheur, d'une nature assez grossière. Qu'est-ce qu'une Magdelaine sans beauté, une Vénus, osseuse et morte de faim? car on a dit que la blonde Magdelaine était la Vénus de l'art chrétien, et tous les peintres avant Caravage l'avaient voulu prouver.

Cependant Peyresc ne devait point laisser de repos à Finsonius, et le poussait vers les portraits, genre auquel il était si propre par sa nature. Celui de son glorieux patron ne fut assurément pas le dernier de ceux qu'il peignit. Un portrait de Peyresc par Finsonius existe chez M. le conseiller Fabri. Cette figure de Peyresc est d'une tristesse inexprimable, ridée, maigre, sèche et vieillie avant l'âge. Son grand col tombe sur son vêtement noir. Toute sa personne est négligée. Ses joues sont tirées; sa barbe semble chétive, ses cheveux fins sortant en désordre de sa calotte; ses beaux yeux bleus, d'accord avec cette mine entière si intelligente, n'expriment que tristesse. On dirait que le savant vient de lire dans Salomon : Toute science n'est que vanité. Cet intéressant portrait, figure et fond, est

d'une couleur non pas terne, mais terreuse. L'admirable figure de Peyresc était de celles qui ne portent point d'âge. Ce portrait de Finsonius peut donc aussi bien avoir été peint en 1613 qu'en 1625. Pourtant il semblerait plus raisonnable de le croire exécuté à cette seconde époque, après que Finsonius fut revenu de Bruges. Peyresc fut nécessairement repeint une seconde fois par Finsonius dans la série de messieurs du Parlement. Claude Mellan d'Abbeville, le célèbre graveur, avait été des plus heureux protégés de Peyresc, qui l'envoya à ses frais étudier à Rome. Quand Peyresc fut mort, en 1636, Claude Mellan, reconnaissant des générosités de Peyresc, voulut graver une image de son bienfaiteur. Cette merveilleuse pièce porte la date de 1637. Elle ressemble si parfaitement à la peinture de Finsonius pour la tournure et l'expression, qu'il me paraît incroyable que Mellan n'ait point suivi cette peinture ou ne s'en soit point inspiré.

Peyresc n'avait point manqué d'introduire son protégé chez Bourrilly, chez Malherbe, chez Duvair; Malherbe dut plus tard l'introduire chez tous les siens, chez les Boyer, ses parents. Il était appelé et employé partout. Ce fut sans doute pour Peyresc qu'il peignit ce Duvair qui est conservé dans la bibliothèque d'Aix. Plus tard il en refit un autre plus important. Parlons des deux à la fois. « Guillaume Duvair, Parisien, dit de Haitze dans ses *Éloges historiques des premiers présidents du parlement de Provence*, fut premier président depuis 1599 jusqu'en 1616. La Provence perdit cet ange tutélaire qui la défendait de la corruption et du désordre, lorsque le roi Louis XIII le fit passer à l'exercice de garde-sceau de France, et de suite à l'évêché de Lisieux, où il est mort; mais sa mémoire a toujours vécu et vivra en Provence parmi ceux qui aimeront la justice et le bon ordre. Ses portraits semblent encore aujourd'hui inspirer ces deux vertus. C'est pour cela qu'on y en voit beaucoup, et qui y sont curieusement conservés. Le principal se voit de la main du fameux Finsonius, dans une salle du palais, avec la représentation de sa personne en entier siégeant à la tête de tous ceux qui composaient ce parlement, qu'il avait formé pour être l'admiration du royaume. » Ce portrait se trouve le onzième de ceux que Jacques Cundier, graveur, fils de Claude Cundier, peintre, donna au public en 1724, et dédia à monseigneur Lebret. Cheveux courts et séparés sur le milieu du front, yeux grands et beaux, nez long, barbe longue tombant sur son hermine; il est vu jusqu'à mi corps dans sa robe. — L'autre portrait peint, qui se voit dans une salle de la bibliothèque, est d'un coloris pour la tête merveilleusement vrai. Sa barbe, châtaine, longue et fine, sort de son col et tombe, comme à l'autre, sur l'hermine; son nez est long et fin et bien ondulé; ses yeux, un peu fatigués, sont très-beaux et ne regardent point en face; ses joues un peu creuses, sont modelées à ravir. La pourpre et l'hermine sont faites d'une couleur et d'une solidité superbes. — Si tous les portraits de la galerie de Peyresc étaient de cette force, le savant homme en devait être fier. « J'ai vu ces portraits, dit M. de Saint-Vincens, dans le château de Cadarache, sur les bords de la Durance, où ils avaient été portés par M. de Valbelle, un des héritiers du neveu de Peyresc. Ils ont été détruits au commencement de la Révolution. » Par quel miracle ce portrait, comment celui de Rubens, par Vandick, qui est chez M. Roux-Alpheran, et quelques autres, ont-ils échappé? La Révolution comme nous le verrons, a été bien cruelle à Finsonius.

Après Duvair, Malherbe; admirez-vous quels modèles? Malherbe et Duvair s'étaient connus de près à Aix, et professaient singulière estime l'un pour l'autre. Malherbe, à qui personne ne contestait le titre de premier en poésie, répandait partout que Duvair était le premier prosateur de son temps. Trois ans après cette année 1613, tous deux partaient pour Paris de compagnie. — Depuis longtemps Malherbe vivait à Aix. La considération dont il jouissait était immense, comme poëte favorisé du feu roi et de la cour, et comme allié à une aussi grande maison que celle des présidents de Coriolis. Il ne haïssait pas les louangeurs, et les peintres de portraits sont, par leur métier même, de fins complimenteurs et des prometteurs d'éternelle renommée. Les portraits de Malherbe sont nombreux, j'en ai vu en Normandie, et assurément alors en existait-il plusieurs à Aix. Peyresc en 1607 destina des coquillages, une peau de chat marin et autres choses sans nombre pour le célèbre peintre Dumonstier, duquel il attendait les portraits de Duvair et de Malherbe. Le portrait par Finsonius ne sera pas regardé comme le moins précieux, puisqu'il l'avait exécuté pour Malherbe lui-même. Ce fait ressort des mains où nous trouvons cette peinture au siècle dernier, qui sont celles de la famille Boyer d'Eguilles, héritière des livres et des manuscrits de ce grand poëte. L'une des planches du *recueil des plus beaux tableaux du cabinet de messire Boyer d'Eguilles* est le portrait de François de Malherbe. En pendant du nom de Jacques Coelemans le graveur, il est écrit, conformément sans doute à l'inscription de la peinture : *Finsonius*, *Belga*, *pinxit* 1613. M. Roux-Alpheran, irréfutable sur ce chapitre, m'a pourtant assuré que Malherbe n'était point à Aix en cette année 1613. La date serait donc controuvée (*). Les fameuses roses de gueules et les hermines de sable ne manquent point à cette gravure. Au-dessus des armoiries est un cartouche portant ce sixain latin de la façon d'un poëte du cru, J.-B. Reboul :

Sic ora gessit, amor chori Parnassii.
Malherba, qui novum decus
Novos lepores patriæ linguæ attulit;
Et gallicam poeticen
Græca expolivit ac latina pumice
Novamque prorsus condidit.

Malherbe avait alors 58 ans en 1613, mais il paraît qu'alors son corps était loin d'être usé. Sa barbe et ses cheveux sont bruns et abondants, ses yeux sont clairs, son front moins découvert, sa figure et son nez moins amaigris, moins déliés que dans les portraits que Dumonstier et les autres ont dessinés de lui plus âgé. Ce portrait m'a semblé d'une grande curiosité, d'autant que l'Anversois Coelemans s'y est surpassé et que jamais son burin n'avait été plus adroit ni plus vigoureux. Pauvre Finsonius, quelle fierté t'eût enflé, si, chez Boyer d'Eguilles comme chez Borrilly, tu avais vu tes œuvres suspendues à côté de celles de ton maître honoré, de ton Michel-Ange Caravage!

Perdu au milieu de ces portraits gravés des Provençaux illustres, collectionnés par M. de Saint-Vincens en deux précieux volumes qui sont à la bibliothèque d'Aix, se trouve une esquisse au crayon, le seul dessin que j'aie pu rencontrer de Finsonius. C'est une étude de petite dimension — un projet de portrait. Le coup de crayon traçant l'ovale qui devait resserrer la peinture dans son cadre, en indique seule l'intention; la tête du prélat est fort douce, son sourire vague est très-bénin, sa demi-barbe tombe en pointe sur son camail; son cou maigre sort de son collet uni et droit; sa croix pastorale descend sur sa poitrine. C'est un bon portrait plein de placidité. Le crayon est habile et gras, et tout le modelé de la tête est suffisamment indiqué. Au-dessus, une main ancienne, bien informée sans doute, et qui n'est pas celle de M. de Saint-Vincens, en certifie l'auteur et la date. — Nous transportant sans détour à l'archevêché, dans l'une des salles où sont conservés les portraits des archevêques d'Aix, nous rencontrons l'exécution de ce dessin, le plus ancien des portraits étant celui-là même, lequel représente Paul Hurault de L'Hôpital. Il était petit-fils, par sa mère, du chancelier de ce nom. Papon dit que c'était un homme de mérite, mais trop entêté des prérogatives de son rang. Henri IV l'avait placé sur ce siége en 1595; il y mourut au mois de septembre 1624. Le portrait est de la main de Finsonius, il est signé : *Ludovicus Finsonius fecit anno* 1613. Le prélat est assis dans un fauteuil, et auprès de lui une table couverte d'une draperie rouge porte une sonnette et un missel relié de pourpre. C'est bien la même pose de tête et le même ajustement que dans le dessin de la bibliothèque, mais le caractère est tout différent. Dans le tableau, Paul Hurault a l'air d'un de ces *barbes grises*, de ces *victorieux*, camarades de bataille du Béarnais, beaucoup plutôt que d'un saint évêque. Sa barbe moins grisonnante que ces cheveux, son tein brun, son œil vivant, le sourire brave de toute sa mine, n'ont rien que de très-séculier. Maintenant parlant de la va-

(*) On voit par la correspondance de Malherbe avec Peyresc (Paris, J. J. Blaise. 1822), que le poëte ne se trouvait point à Aix cette année là. Il ne put même poser devant Finsonius qu'après 1615. Il avait soixante ans; la figure pourtant paraît moins vieille. Où faudrait-il croire qu'elle fut dictée au peintre par Peyresc, Borilly, Boyer et tous les amis de ce poëte? A quoi bon cette idée? elle ne s'appuie que sur le vague.

leur du tableau, je m'avouerai un peu dérouté par celui-ci ; les mains et la tête sont excellemment dessinées, mais le surplis est très-maladroit, et la couleur du tout est d'une sécheresse choquante ; ce n'est point de l'huile, c'est de la gouache ; aucun vernis n'a passé à temps là-dessus. Les autres portraits peints que nous voyons de lui n'ont rien de cette dureté. Le cadre de ce portrait est de bois noir relevé seulement de quelques ornements dorés. Celui qui est apposé à sa *Madelaine* du musée de Marseille est tout pareil à celui-là. Bien que ces cadres noirs fussent alors assez de mode, cette particularité ne confirmerait-elle point l'idée du voisinage dans l'époque de ces deux peintures ?

M. Portes garde dans son charmant cabinet un buste de moine par Finsonius qui est d'une vie extraordinaire ; la vérité y est si ferme et simple, que c'est vraiment là du grand style. Un beau Mignard voisin de ce Finsonius en souffrait cruellement, et pourtant, là encore, les plis de la couleur blanche sont raides et désagréables, comme dans la *Madelaine*, comme dans le surplis de Paul Hurault, comme dans la robe du conseiller d'Arnauld, beau portrait d'ailleurs, que l'on croirait avoir été fait pour la série des portraits en pied du parlement, s'il ne portait au dos le *anno* 1613 ; tête ronde et bonne ; les poils blancs et courts de la barbe sont rendus d'une finesse admirable. Il a été horriblement mutilé par le restaurateur. — Et comment expliquer cette maladresse ou négligence dans certaines draperies venant d'un peintre qui les entendait si merveilleusement dans ses grandes compositions, qui les savait si bien faire, suivant l'heure, boudinantes et miroitantes pour *la Salutation*, solides et sévères pour *le saint Thomas*, et toujours d'une exactitude savante ?

Et pendant qu'il portrayait Peyresc, Duvair, Malherbe, Paul Hurault, les religieux et les parlementaires, et un d'Olivari et les vieilles femmes de la ville, comme en avait une figure, m'a-t-on dit, M. Berlioz, peintre, qui a demeuré à Aix ; pendant qu'il peignait *la Madelaine*, *la Pentecôte*, et signait si païennement le *saint Thomas*, comment vivait Finsonius ? et qu'était-ce que ce peintre plein de furie et d'adresse à la fois, et qui décélait dans chaque œuvre sa jeunesse et sa verdeur, et, quand besoin était, une vive naïveté d'âme ? C'était un vigoureux jeune homme de trente-trois ans, à traits grossiers et communs, mais solides et intelligents et qui auraient convenu à un soldat. Depuis quinze ans qu'il était dans les pays de soleil, en Italie et en Provence, sa figure s'était fort brunie, ses cheveux aussi étaient bruns, et ses yeux noirs et rieurs étaient couverts par le repli de ses paupières. Son front était rebondi, son nez rude et carré ; sa barbe était courte et sa moustache fièrement retroussée. — Il avait pour ami un nomme Martin, orfèvre ou plutôt armurier, dont le père s'appelait Herman, et qui était d'Emden en Frise. Outre qu'ils étaient du même pays, ou peu s'en fallait, ils étaient encore rapprochés par le même art, car Martin peignait bien et dans la manière de Finsonius même. La figure de Martin avait mieux que celle de Finsonius conservé la fraîcheur du nord ; son teint était plus clair ; ses yeux étaient bleus, sa barbe et ses cheveux châtains ; même nez court et droit, même moustache retroussée ; lui aussi avait une tête forte, franche et joviale ; moins d'énergie pourtant, même pour la bambochade, qu'il n'en paraissait dans Finsonius. Nous ne saurions où retrouver sans doute ni le portrait de Finsonius, ni par occasion celui de son ami Martin, n'eût été, rapporte la tradition, le défi qu'ils s'adressèrent un beau jour qu'ils étaient en belle humeur, à qui des deux peindrait de soi-même le portrait le plus grotesque. Ils se mirent à l'œuvre sur deux toiles égales, jetèrent leurs habits au travers de l'atelier, et se dessinant nus et plus forts que nature, se représentèrent, chacun à son cadre, comme deux Gargantua mal vêtus qui riraient d'une bonne farce commune. Chacun, pour se mieux travestir, avait emprunté les attributs de l'autre, et c'est à cela que j'ai cru reconnaître la véritable profession de Martin. La tête de Finsonius est coiffée d'un casque rond et sans visière sur lequel retombe une grande plume blanche. De sa main droite il tient son menton, et de la gauche une pesante massue d'armes. Sur le ceinturon de cuir grossier, proche la boucle, il est écrit en lettres très-fines : *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis suo se penicillo pinxit Aquis sextiis anno* 1613. Martin a, comme Finsonius, le buste nu. Les deux torses ne sont vus que jusqu'à mi-corps. Ce sont deux études d'une musculature outrée, dessinées avec une science insolemment profonde d'anatomie, et peintes dans le même goût de couleur énergique et vraie que les disciples de *l'incrédulité de saint Thomas*. La carnation des deux torses n'est certainement pas d'une main différente ; elle appartient à la brosse de Finsonius. Il ne peut appartenir à Martin que sa propre figure, et on ne peut tout lui contester sans effronterie, puisqu'en bas à gauche de son portrait, dans l'ombre noir du fond, on déchiffre ces caractères gris à peu près illisibles ; *Martinus Hermani faber Emdensis Frisius suo se marte effigiavit anno* 1613. En haut à droite, autre inscription : *Nulla dies sine linea*. Martin tient de sa main droite un pinceau, et de la gauche il pose sur son épaule un faisceau formé d'un appuie-main et de brosses liées a l'entour par une chaînette. Je n'ai pu voir ces deux portraits grotesques sans me rappeler aussitôt que son maître le Caravage s'est représenté vu par derrière et se mirant dans une glace, et que le Napolitain *Salvator Rosa* a laissé des portraits de lui qui ressemblent à des arlequins. — Ces *portraits de Finsonius et de Martin son ami, tous deux peints de la main du premier*, trop négligés depuis longtemps chez les héritiers de M. Ravanas, avaient été vus par De Haitze dans ce « cabinet de M. Michel Borrilly, prieur et coseigneur de Vantabren, qui était si beau que les moins curieux s'empressaient de le voir. » Michel Borrilly, était le fils de ce Boniface, autre savant collectionneur, l'un des meilleurs amis et confidents de Peyresc, de l'héritage duquel les Borrilly eurent beaucoup de choses. Ces deux portraits appartinrent-ils d'abord à Peyresc, ou furent-ils donnés de suite par Finsonius à Borrilly ? petite question.

Dès qu'il en eut fini à Aix, dans l'espace d'une année, avec ses pressantes et innombrables commandes, Finsonius, que son infatigable ardeur tourmentait, s'en alla travailler à Arles en 1614. Je ne sais ce que lui dirent ces ruines, et si un moment se pouvant croire à Rome, il en sentit son esprit élevé ; mais il y conçut son œuvre la plus vaste et la plus audacieuse, sa *Lapidation de saint Etienne*. Voici la description et le jugement qu'en a fait M. Jacquemain (*Guide du voyageur dans Arles*) : « Outre le tableau de *l'Adoration des mages*, qui orne le retable de l'autel de la chapelle des Rois, il reste encore dans Saint-Trophime une grande et belle toile de L. Finsonius, peintre flamand ; c'est la *Lapidation du diacre saint Etienne*. Dieu le père, assis sur des nuages, couvert de riches vêtements et la poitrine ombragée d'une épaisse barbe grise, apparaît dans le haut du tableau en compagnie de Jésus-Christ, de la vierge Marie et de deux troupes d'anges qui occupent et garnissent les côtés. C'est la vision qui apparut au saint martyr, pendant qu'on l'entraînait hors de Jérusalem. — Je vois, dit-il, les cieux ouverts et le fils de l'homme qui est debout à la droite de Dieu. — Dans le bas du tableau, nous assistons à son supplice. Étienne est représenté à genoux au milieu de ses bourreaux, au moment où ressentant la douleur des premiers coups, et prêt à rendre son âme à Dieu, il s'écrie à haute voix : Seigneur, ne leur imputez pas ce péché !... En présence de la béatitude éternelle, un éclair de sourire passe rapide sur les lèvres d'Étienne. La pâleur de ses traits, au moment où la vie l'abandonne, contraste savamment avec les carnations brunes et rissolées par le soleil de la Judée, des bourreaux qui l'environnent. Le groupe épais du peuple, dans lequel on distingue des docteurs de la loi de Moïse, est habilement distribué et varié avec adresse. Cette vieille femme dont la figure est si repoussante de laideur et de malice, qui se voit dans un des côtés du tableau, et qui porte des pierres dans son tablier, est une étude finement pensée. Voici l'anecdote qui court à son sujet : Finsonius, pendant qu'il travaillait à cet ouvrage, ayant eu besoin, dans la maison où il logeait, de l'aide de quelqu'un pour changer de place un meuble qui le gênait dans ses opérations, s'adressa naturellement à la servante du logis ; il en éprouva un refus si brutal, accompagné de paroles si insultantes et si grossières, que le bon Flamand, irrité de cette colère, que rien ne semblait motiver, s'en vengea à l'instant en plaçant le portrait de cette femme au milieu des personnes les plus acharnées à la mort du saint. — L'homme le plus voisin d'Étienne, celui qui est vu par derrière et qui prend une pierre dans le tablier ouvert de cette vieille femme, est une figure superbement académique. Il est à moitié nu, et Finsonius a déployé, dans le rendu des chairs et dans le jeu des muscles, un grand talent anatomique. Dans le champ de la peinture en arrière de tout ce monde, un guerrier à cheval, suivi de quelques cavaliers, préside au supplice dont il semble surveiller l'exécution. Cette figure est bien, elle est vraie d'effet, sa pose est noble, son geste est naturel ;

mais pourquoi reste-t-il si calme et si tranquille, si étranger à la fougue impétueuse de son cheval qui se cabre au milieu de cette multitude? A part cela, l'homme et le cheval sont tous deux très-bien conçus et traités d'une manière savamment large... Ce tableau payé 500 écus par la commune, porte en marge : *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis fecit anno* 1614. » — Mais Finsonius sentant qu'il ne ferait rien désormais de plus considérable que cette toile, ne la signa pas seulement de son nom ; il la signa de son portrait aussi; il donna à sa figure la place principale, en se peignant lui-même dans le personnage du cavalier couvert d'une armure, coiffé d'un béret orné de trois plumes tricolores, et qui commande le supplice. M. Jacquemain, qui n'avait point vu le portrait de la maison Ravanas, n'a pu reconnaître ici Finsonius ; mais c'est lui, c'est bien lui ; il s'était trouvé bon air dans le casque à plume blanche. Là, sa tournure est d'une fierté superbe sur sa bête cabrée. La partie supérieure du tableau, — c'est-à-dire le Père éternel, vêtu d'une lourde robe de velours pourpre galonné d'une riche bordure d'or, et le Christ en robe bleue debout à sa droite, et les anges en robe de brocart blanc miroitant et à plis cassés comme il faisait pour tous ses personnages célestes, — pèse horriblement sur la scène inférieure des martyriseurs Ciliciens et semble prête à les écraser. Mais c'est un point qui n'a pu échapper à Finsonius, et s'il n'a pas cherché à rendre son ciel d'une apparence moins humaine et moins distincte, c'est assurément qu'il a entendu que sa vision n'échappât point aux yeux mourants de son martyr. Quant au bourreau qui est à droite de la composition, au-dessous du cheval de Finsonius, c'est l'une des plus belles académies qui aient jamais été brossées, avec une furie, une vigueur, une vérité, et certainement un style inouï. De l'autre côté est tout un flot de lapidateurs dont les carnations brunes ont de ces reflets de lumière que Finsonius aimait à glisser entre ses rustres personnages. Enfin, au-devant de cette foule, à gauche, dans le coin du tableau, est le petit Saül, les pieds croisés et les genoux écartés, le coude appuyé sur les manteaux qu'il garde, l'œil distrait du martyre, mais d'une poésie de pose et de création qui se trouve d'ailleurs partout répandue dans cette composition d'un caractère et d'une énergie étrange, sauvage, colorée, brutale et magnifique pour tout dire.

Finsonius crut apparemment qu'après avoir donné à la ville d'Arles une telle peinture inappréciable, il lui pouvait laisser sans façon l'une de ses plus méchantes, qui est *l'Adoration des Mages*, où paraît librement sa passion pour sa ville flamande. Il pensa, non sans raison, que la manière brugeoise ou allemande de Van Eyck ou plutôt d'Albert Durer convenait mieux à ce sujet que la manière point assez naïve des Italiens. Pour le costume, pour le paysage, pour le sentiment, pour la disposition, c'est une page des vieux maîtres allemands, mais faite sans soin, grossièrement, laidement ; il n'y a pas une figure qui plaise, rien où l'on reconnaisse son habileté; point de dessin; rien que de l'étrangeté. La toile est très-grande et pleine de personnages. Ses curieux chameaux rappellent ceux que dessinait Jules Romain. Nègres grotesques, paysage, ruines et architectures fantastiques, la Vierge et l'Enfant d'une laideur horrible ; des dorures de détails, des chamarrures de manteaux. L'archevêque Gaspard du Laurens, qui venait de faire bâtir la chapelle des Rois, espérant sans doute une merveille nouvelle de ce Finsonius qui achevait son admirable *Lapidation de saint Etienne*, lui avait commandé cette *Adoration* pour sa chapelle. Finsonius ne manqua pas de donner les traits de ce prélat à celui des mages qui est le plus près de la Vierge, en adoration devant l'enfant Jésus ; et craignant sans doute que cette particularité importante n'échappât plus tard aux curieux, il prit soin de placer l'écusson de la famille du Laurens sur un large médaillon qui pend sur la poitrine du roi mage. Cette figure de l'archevêque du Laurens n'est pas même de ces bons portraits que Finsonius s'entendait si parfaitement à peindre. Le vieux mage qui adore à côté de du Laurens est encore, malgré son peu de relief, la seule tête où se retrouve la brosse de Finsonius. Il n'y a en tout cela que la figure allongée et à nez fin du roi noir, élancée, grêle, au jarret tendu, au costume ridicule, qui me séduise par je ne sais quelle tournure singulière. *L'Adoration* est signée exactement comme le *saint Etienne*. Il existe, dit-on, à Arles, dans une maison particulière, l'esquisse de cette *Adoration des Mages*.

La Salutation angélique, de l'église Saint-Antoine à Arles, qui n'est, comme j'ai dit, qu'une reproduction plus raide et moins riche de couleur et de grâce que l'original du pavillon Lanfant, est signée également de Finsonius, mais la date est détruite.

Quel vagabond ce Finsonius ! En 1609 peut-être à Rome, en 1610 en Provence, en 1612 à Naples, en 1613 à Aix, en 1614 à Arles, en 1615 je le retrouve à La Ciotat ; l'année qui vient il retournera à Aix, l'année ensuite il sera à Bruges pour revenir encore. En 1615 Finsonius était donc à La Ciotat. La confrérie des pénitents blancs lui commanda, pour sa chapelle aujourd'hui détruite, un tableau représentant *la Descente de croix*. A ce moment dans toute la Provence, nulle gloire ne pouvait se comparer à la sienne ; pas un nom ne pouvait se mettre à côté du sien. C'est pourquoi il ne signa pas selon son habitude ; mais il mit seulement la date au bas de l'œuvre, et c'était assez. En l'année 1615 il ne pouvait y avoir de méprise. — Cette *Descente de croix* est une peinture des plus importantes de Finsonius, et immense à remplir le fond de la nef de l'église paroissiale. Je n'oserais jurer que la composition lui en appartienne bien en entier. Le Christ, véritablement mort et pesant aux bras des deux hommes qui ont détaché les clous d'en haut, est soutenu par Jean, le disciple aimé, un peu moins laid, guère ne s'en faut, que celui qui figure dans *le Saint Thomas* d'Aix. Les saintes femmes, parmi elles la divine Mère dont les traits marquent une douleur humainement bien vraie, sont agenouillées au pied de la croix. Trois vieillards, du nombre desquels l'homme riche d'Arimathie, traditionnellement coiffé du turban, sont debout assistant à la triste cérémonie. Un dernier retire les clous des pieds. Enfin, à gauche se tient à genoux saint Jean-Baptiste, et à droite, portant d'une main sa tour qui se trouve être l'emblème et l'armoirie de la ville, et de l'autre sa palme, sainte Barbe, patronne de cette confrérie de pénitents. Les quatorze personnages de cette scène sont très-heureusement disposés, et la teinte livide du corps du Christ produit à distance un très-grand effet. Finsonius, quoi qu'il ait tâché de faire, n'a pu exhausser ses types à une grande élévation ; mais là, plus qu'ailleurs, s'il est possible, il a mis en tout son jour la vérité et la fermeté de son pinceau. Son saint Jean-Baptiste, dont la tête illuminée fut certainement copiée d'après une tête vivante, est d'une énergie et d'un relief extraordinaire. Rien de meilleur pour la richesse du coloris que toute la personne qui soutient le Christ par son long bras droit. Cet énorme tableau, qui malheureusement a souffert beaucoup, et qui a eu à endurer les retouches de plusieurs maladroits restaurateurs avant et depuis la révolution, perclus qu'il est de pièces recousues et de taffetas surpeint, était d'ailleurs si justement estimé des Ciotadins et de la confrérie qui l'avait commandé, que quelques années avant cette révolution on résolut de le décorer d'un cadre monumental. Ce cadre fut exécuté par un bon sculpteur du pays, nommé Manouié, qui n'excellait pas dans la figure, mais dans l'ornementation. Son cadre, qu'il signa : *Manouié fecit*, 1786, est véritablement de toute beauté. En haut, dans un écusson, est la tour de La Ciotat ; puis aux deux côtés et au pied du cadre, des têtes d'anges délicieusement tournées. La confrérie donna 675 livres pour *le bois et sa façon*, comme dit le devis, et 675 livres furent données pour la dorure à Maurice Galibardi, en tout 1350 livres. — Finsonius n'avait certainement pas eu un meilleur prix de sa peinture. — Lorsqu'on rouvrit les églises, *la Descente de Croix* fut adjugée à la paroisse, et les pénitents durent se contenter de leur beau tableau de Michel Serre.

A partir de ce séjour à La Ciotat, la vie de Finsonius devient plus hypothétique. Revenu à Aix en 1616, il y fut employé à d'immenses travaux par le parlement. — Je trouve dans une curieuse liste des portraits des premiers présidents au parlement de Provence que possède M. Roux-Alpheran, reliée en tête d'un magnifique manuscrit contenant l'histoire de ce parlement, que les portraits qu'a gravés Jacques Cundier d'Artus, de Prunier et de Marc-Antoine d'Escalis, étaient tous deux de Finsonius. Il y a quelque lieu de s'étonner que Cundier, qui a écrit soigneusement le nom de Finsonius au bas du portrait de Duvair, n'ait pas fait de même pour son successeur et son prédécesseur. Mais d'autre côté voici ce que disait, comme à l'appui de la liste dont je parle, M. le président de Saint-Vincens : « On voyait dans la salle d'audience du parlement les portraits de tous les rois de France, dont les premiers jusqu'à Henri IV avaient été peints par les bons maîtres, sous les yeux de M. de Peyresc et d'après les

monuments originaux. » (Finsonius n'aurait-il point eu sa part en cette besogne?) « Une autre salle contenait les portraits des magistrats qui existaient en 1616. M. Duvair était à leur tête. Ils furent peints par Finsonius. » Artus de Prunier mourut précisément cette année 1616. D'Escalis, au contraire, fut reçut la même année, quand Duvair quitta Aix pour n'y plus revenir. Mais Artus Prunier depuis longues années était retourné en Dauphiné, et si Finsonius le peignit ce fut d'après d'autres images. — Artus Prunier, sieur de Saint-André et de Virieu, Dauphinois, ne fut reçu que par commission du 26 juin 1591. Il se retira en Dauphiné, où il fut nommé premier président du parlement de Grenoble. — Marc-Antoine d'Escalis, baron de Bras et d'Ansouis, natif d'Aix, fut reçu le 14 octobre 1616. Il mourut dans son château d'Ansouis, l'an 1620. — Le plus beau des trois portraits est incontestablement celui de Duvair que j'ai décrit. Tous les trois sont d'une expression vraie, forte et élevée, comme il convient. La figure de Prunier de Saint-André semble bronzée, un peu riante, et le front en est haut. L'œil de d'Escalis est incertain et ouvert; son front, comme toute sa figure, est accidenté de rides. Tous deux ont la demi-barbe tranchant sur l'hermine.

Finsonius était donc devenu le peintre quasi-titré, le peintre officiel du parlement. Des personnes savantes croient qu'il exécuta, non pas seulement une seule, mais deux séries de portraits des parlementaires, l'une en buste, et l'autre en pied et en robe rouge, qui décorait la fameuse chambre *dorée* ou *de la Tournelle*, Jean Pierre Mariette, dans la table raisonnée qu'il plaça en tête de son édition (1744) du *Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux du cabinet de M. Boyer d'Eguilles*, dit que le plafond de la grande chambre du parlement d'Aix est encore un ouvrage de Finsonius, et qu'il est avec justice généralement estimé des connaisseurs. Ce plafond, suivant De Haitze, représente la Justice accompagnée de la Vérité qui combattent, détrônent en même temps et renversent le Mensonge. Les autres peintures de la grande chambre étaient d'un certain Pinson, bon peintre, natif de Valence en Dauphiné, et qui avait étudié en Italie. Il se peut que la ressemblance des noms ait trompé Mariette. L'erreur n'est plus vérifiable. Les autres peintures de Pinson ont bien échappé; mais tous les Finsonius, plafonds, présidents, conseillers, tout a disparu en 92 dans une irruption de brigands marseillais.

Ces travaux, entrepris pour le parlement de Provence, étaient bien une tâche capable d'occuper quelques années Finsonius, mais non de le retenir à Aix de 1616 à 1624. Entre ces deux dates on n'en retrouve point une autre écrite par lui dans ce pays. Où était-il? vous ne devinez pas? — Il était à Bruges. — Dans le Dictionnaire des monogrammes par François Brulliot (seconde partie, n° 1855), on lit : « Selon une note manuscrite de feu M. Hazard, ces lettres (L. F.) doivent encore se trouver sur des dessins de L. Finson, artiste hollandais. Nous n'avons pas encore vu d'ouvrages de cet artiste, mais Füssly (Algem. Kunstlerlexicon) parle d'un Louis Finsonius duquel on doit trouver des tableaux dans la galerie de Salzdalen. C'est peut-être le même. Le catalogue de cette galerie, par l'inspecteur C. N. Eberlein (édition de l'année 1776, page 244), décrit ce tableau de cette manière : « Une dame assise à une table sur laquelle on voit un livre de musique et une guitare; une vieille femme lui présente une lettre. Figures de grandeur naturelle jusqu'aux genoux. » — Oui, c'est bien lui, Finsonius; une guitare sur une table, une vieille femme, une dame qui chante, c'est Caravage, c'est Manfredi, c'est Valentin, c'est Finsonius. Ainsi, après avoir acquis et développé ses forces chez nous, il s'en était allé dans son pays en faire preuve, et ses œuvres furent remarquées dans les magnifiques galeries du Nord.

A Bruges était la vieille mère de Finsonius, qui l'attendait depuis quinze ans. C'était une ménagère flamande, d'une grande simplicité et d'une grande bonté, vêtue de noir et d'une propreté sévère. Quand Finsonius arriva dans la maison de sa mère, leur bonheur de se revoir fut si vif, que la pauvre mère en garda longtemps une figure rayonnante de paix et de contentement, et que Finsonius, caractère rude, mais cœur admirable, fit de sa mère en cette béatitude le plus beau de ses portraits, la plus belle de ses œuvres. Depuis l'âge de vingt ans qu'il avait quitté la maison, il voulut montrer à sa mère ce qu'il avait appris à faire. Que cette peinture est grasse! et pourtant les moindres signes, la moindre veinure s'y trouvent notés; toutes les touches de pinceau y étonnent; l'habileté, la vérité, la vie, la bienveillance, le sentiment de cette peinture, c'est ce qu'on ne peut décrire. Cette bonne mère touchait alors à 65 ans. Les lèvres souriant fermées, les yeux relevés aux extrémités, augmentent encore, je ne sais comment, la douceur et la grâce pieuse de cette tête. Son voile de veuve cache, en les serrant, ses cheveux gris avec leurs bandelettes et son front ridé, et il retombe sur la large et blanche collerette et sur le corsage noir. Cette peinture est vraiment illuminée de piété et de bonheur, Une inscription figure au bas de ce portrait; on l'attribue à Peyresc ou à Borrilly. Elle a été rognée au commencement de notre siècle, puis rétablie par M. Clerian, possesseur actuel de ce tableau, et qui autrefois en avait pris note :

Les traits, le mérite d'une mère peuvent-ils être mieux représentés
et par une main plus chère que celle d'un fils?
Autant d'amour de la mère inspire en ce portrait
autant par ce portrait vivra à la fois
et le talent de l'artiste et la tendresse du fils.

Finsonius en 1624 reparaît en Provence. Il y était venu reprendre ses travaux du parlement, et y avait rapporté ce portrait de sa mère; peut-être était-elle morte durant son voyage à Bruges. On ne cite de cette dernière période de la vie de Finsonius aucune composition autre que des portraits. Il semble même qu'il s'éloignât du Caravage, et que son long séjour en Flandre eût ravivé en lui toute sa nature de Flamand. — Et remarquez-vous la trop naturelle bizarrerie d'humeur? A Naples, en Provence, il peint des *Salutations angéliques*, des *Adorations des Mages*, toutes choses brugeoises; — est-il en Belgique ou à Salzdalen, il peint des guitaristes avec leurs duègnes, une pure idée de Caravage. — En 1624, il fait à Aix le portrait d'une vieille dame de 58 ans (la toile porte ces deux dates). La vieille dame, vêtue de noir, est debout, appuyée de l'une de ses mains contre une table, et de l'autre elle tient un mouchoir. Sa fraise et sa coiffe sont encore à la mode des Valois. Elle a son chapelet passé à la ceinture. La figure est vivante; le dessin est d'une exquise délicatesse, et d'un modelé fini presque hollandais. La physionomie de la vieille dame est d'une bonté fine et d'une simplicité douce. Il y a vraiment quasi autant de Mirevelt ou de Porbus que de Caravage dans cette excellente peinture qui est au musée de la ville.

Un autre portrait des dernières années de Finsonius fut sans doute celui de Jean-Baptiste Boyer, seigneur d'Éguilles, conseiller et mort doyen du parlement de Provence en 1648. « Il a été gravé, dit Mariette, par Coelemans, devenu trop vieux, sur une copie d'un très-beau tableau de Finsonius qui est dans la chambre de la Tournelle à Aix, à la suite de tous les portraits de ceux qui composaient alors le parlement de Provence, peint par le même Finsonius. » Ce portrait de Jean-Baptiste Boyer le représente debout; de sa main gauche gantée il retient l'autre gant et les plis de sa robe de conseiller. C'est une figure à la Corneille, ronde et busquée, l'air soucieux et grave, les cheveux rassemblés sous sa large calotte, la moustache rabattue, avec une pincée de barbe sous les lèvres. Le portrait doit être de vers 1630. Ce Jean-Baptiste Boyer et Malherbe avaient épousé les deux sœurs, et j'ai dit qu'il est présumable que Malherbe avait introduit Finsonius chez les Boyer. A l'article du portrait du poëte, voici quelques mots de Mariette sur Finsonius : « Ce peintre Flamand, peu connu hors de la Provence, où il avait établi son séjour, a fait cependant, dit-on, des portraits qui peuvent aller de pair avec ceux de Vandyck. » M. d'Éguilles émigra pendant la terreur, et ces deux toiles furent perdues comme les autres. Et combien de Finsonius, et combien de détruits, et combien d'enlevés, et combien s'en sont allés ailleurs montrer ce grand nom inconnu! Cependant, par un sort singulier, les peintures de Finsonius semblent avoir eu de la répugnance à sortir de cette ville et de cette province où la vie et le travail lui furent meilleurs qu'en toute autre. Même pendant la révolution, qui lui fut pourtant si funeste, et où les tableaux descendus de leurs autels dans les églises, étaient mis à l'encan pour subir des mains ignorantes où étrangères, les plus intéressantes productions de Finsonius ne se sont pas écartées de mains sûres; et pour ne citer qu'un exemple, le portrait de la mère de Finsonius, désormais propriété bien gardée de M. Clerian,



LOUISE DE LORRAINE

Femme de Henri III

D'après un dessin original de Clouet. Bibliothèque Ste Geneviève à Paris

qui l'avait possédé il y a quelque quarante ans, ne s'est jamais tenu hors de vue. La plupart des anciens morceaux du cabinet de Peyresc ont su se conserver une filiation bien prouvée ; — enfin, les compositions de Finsonius qui se trouvaient dans des maisons particulières, s'y faisaient adopter avec de certaines traditions, et se sont transmises comme meubles de famille.

Finsonius a formé en Provence deux élèves connus. Celui qu'on cite tout d'abord, c'est Mimault dont on trouve, dans l'église de la Madeleine à Aix, un *Baptême du Christ*, signé *F. Mimault pinxit* 1625. L'élève de Finsonius n'est reconnaissable qu'à la figure du Christ, qui est d'un beau sentiment et très-ferme. Les anges pleins de grâce et le paysage en sont entièrement allemands. Il peignait en 1625 sous les yeux de Finsonius, qui, dans cette composition naïve et encombrée, lui soufflait tout ce qu'il venait de revoir à Bruges. Cette page est tout à fait nécessaire et intéressante dans l'histoire de Finsonius.

L'autre élève, et le plus célèbre, est Laurent Fauchier, l'admirable portraitiste, né à Brignoles, l'année qui précéda celle où mourut Finsonius. Voici ce qu'on lit dans *l'Histoire des hommes illustres de la Provence* : « ... La difficulté était de trouver un maître capable d'inspirer à Fauchier le vrai goût, ce goût qui perfectionne les talents que nous avons reçu de la nature. La chose n'était pas aisée. La ville d'Aix ne possédait alors aucun de ces habiles peintres qui l'ont si fort illustrée depuis. Son père lui donna les moyens de s'en passer. Les ouvrages de Finsonius, généralement estimés des connaisseurs, furent les modèles qu'il lui proposa à imiter. Fauchier ne se posséda plus du moment qu'il les eût devant les yeux. Déjà en état d'apprécier les belles peintures, il jugea que celles qu'il lui présentait étaient capables de le perfectionner ; il passait des jours entiers et souvent une partie de la nuit à les dessiner sans jamais se dégoûter d'un travail si pénible. Lorsqu'il les eut achevées, il choisit dans le nombre celles qui lui parurent les plus belles, et les peignit d'après cet artiste... » Plus tard Fauchier, continuant l'œuvre de son maître, peignit pour le parlement de magnifiques portraits de présidents qui ne furent pas plus épargnés par les Marseillais de 92.

Il faut bien en arriver à la mort de mon pauvre Finsonius. Nul écrivain de son temps ne songea à recueillir l'histoire de ce peintre aventurier ; mais cet homme qui exécutait les tableaux brillants que l'on pendait dans les églises, et qui saisissait les yeux de la foule par la vérité de ces figures et la terreur de ses compositions, ce Flamand placé entre deux patries lointaines, entre Bruges et Naples, existence isolée, sans parents et sans frères, et pourtant joviale, hantant les grands dans leurs hôtels, les petits peut-être dans leurs cabarets, devait frapper l'imagination publique ; aussi les traditions ne manquent-elles pas sur Finsonius, nous l'avons vu à propos du *Saint Etienne ;* mais la plus répandue est celle qui raconte sa mort. Ce n'est point là une invention de savant. Cette mort fut terrible et s'entoura de traits bien propres à demeurer gravés dans la mémoire sinistre du peuple. M. de Saint-Vincens a écrit que Finsonius était mort à Aix en 1632. M. de Saint-Vincens, je le répète, avait la mémoire peu sûre. Il a pris la date dans Achard (*Histoire des hommes illustres de la Provence*), et pour la ville il a nommé celle qui fut le plus constant séjour de Finsonius. Son témoignage ne prévaudra pas contre celui de toute la cité d'Arles. — Finsonius avait 52 ans. Il était d'un tempérament à se montrer longtemps jeune d'esprit et vigoureux de corps. D'Aix, je ne doute pas qu'il n'allât souvent à Arles, pour y visiter les amis qu'il y avait pu connaître durant son premier séjour, ou peut-être aussi pour y exécuter quelques travaux de son art. Étant donc à Arles un jour qu'il nageait dans les eaux du Rhône, ce fleuve si froid et si rapide, Finsonius se noya. Il avait avec lui un pauvre chien, qui, peut-être entraîné à ses côtés dans ce courant, ne put sauver le peintre, se débattant contre la mort ; mais quand les bateliers eurent tiré le corps du fleuve, le chien se coucha près du cadavre. Comme la bête fidèle n'aimait dans cette ville que son maître, — qui sait si ce n'était point le garde-foyer de la maison de Bruges, maintenant déserte ? — il suivit Finsonius au cimetière, et s'attachant à la fosse sous la terre fraîche de laquelle il sentait les restes de celui qui l'avait nourri et aimé, il s'y laissa mourir de faim. Jugez combien le spectacle étrangement triste de ce cadavre étendu sur la grève du Rhône, et de ce chien fidèle jusqu'à la mort, saisit d'émoi et d'étonnement le cœur du peuple et cette tragique histoire qui, ayant pour héros un homme sans nom, se serait bientôt éteinte, s'appliquant au peintre du *Saint-Etienne*, devait se conserver éternellement fraîche et vivante dans les récits de la ville. Moins de vingt ans après, de la même mort mourut Pierre Testa, ami de notre Poussin. Bien qu'il peignît des choses admirables, il vivait à Rome dans une cruelle misère ; se promenant le long du Tibre, il se laissa aller au fleuve, d'aucuns ont dit par accident, d'aucuns ont cru par désespoir.

Finsonius fut un grand peintre, fécond et varié, trop souvent inégal ; son œuvre, dont une partie seulement nous est connue, est très-considérable. Dans l'art des portraits, peu de maîtres, j'entends des plus célèbres, se sont élevés au-dessus de lui. Il devait cela à sa double nature : Flamand pour la vérité simple de la figure, Italien pour la richesse et la fermeté du pinceau. Élève soumis du Caravage, il ne s'est jamais écarté de sa plus étroite manière dans les diverses compositions sacrées, sauf pourtant les cas où il n'a fait qu'appliquer au dessin des Flamands primitifs la brosse et les couleurs napolitaines. Cete double nature dont je parlais, Flamand par le sang, caravagesque par les leçons, le pousse au réalisme le plus scrupuleux ; le rendu des chairs est, comme il sera dans les portraits, d'un vrai merveilleux ; mais, par une sorte de compensation, il ne lui faut demander aucune élévation dans les types. Rien que le vrai, le vrai vivant. Aussi lorsque Peyresc le poussa vers la peinture de portraits s'y trouva-t-il singulièrement propre ; ce lui fut, pour bien dire, une révélation de lui-même. Il est à remarquer que les Italiens et les Espagnols, sectateurs du Caravage, ont peu fait de portraits ; ils alliaient à un réalisme obstiné la fantaisie la plus indépendante. Le sentiment poétique, ou plutôt intime, était grand dans Finsonius ; il en fait preuve dans sa *Salutation*, dans certaines pensées de son *Saint-Etienne*, dans les costumes et l'allure fière de certains personnages. Mais bien qu'il montrât en toute occasion audace et vigueur, à cause de cela peut-être il n'eût rien changé au style qu'il avait reçu de son maître, style rebelle au portrait. Par bonheur, la haute qualité de ses modèles le releva ; il lui fallut bien comprendre sur eux la noblesse de la contenance et la vivacité de la pose ; l'éclat et l'intelligence du regard ; et comme son esprit avait de dignes instincts, il ne l'oublia plus. Donc ce bel air dans les portraits que Vandick pouvait tenir de l'étude des figures de Rubens, Finsonius le tint, contre sa nature et contre son maître, de la fidèle observation de ses modèles ; mais en haussant son style, il tint toujours en réserve sa naïveté foncière, et elle point à chaque occasion. Enfin si, faisant rentrer Finsonius dans les murs de l'école qu'il hanta, on le regarde et on le mesure parmi les plus habiles élèves du Caravage, un signe plaisant et étrange empêchera qu'on le confonde dans la foule : l'avez-vous remarqué se soumettant d'une part à son maître romain jusqu'au calque, et d'autre part ne consentant jamais à ensevelir tout entier, sans qu'il en passe doigt ou oreille, le belge qu'il sent en lui ? Ce constant amour du pays de ses premiers souvenirs, et où est restée sa mère, qui semble s'aviver par les années et l'éloignement, et se produit dans chaque peinture, attache à la pensée de cet homme et donne à chacune de ses œuvres une saveur singulière. On croirait parfois sentir en lui comme un regret d'avoir renié les traditions et les leçons des peintres de son pays. Ne regrette point cela, Finsonius : le maître que tu suivis fut celui qui te convenait entre tous, et ta gloire s'est, je crois, bien trouvée de ce que tu aies préféré l'âpre et brûlante couleur italienne à celle des plus illustres Flamands.

Voici tout ce que j'ai pu trouver à recueillir sur ce Finsonius dont les peintures font grand honneur à Aix et à la Provence. Pour mener ce travail à sa dernière fin, j'ai éprouvé de bien précieuses complaisances, de bien généreux désintéressements, et de combien d'innocentes joies ne fut-il point pour moi l'occasion ! Je m'étais pris en ce pays pour Finsonius d'une amitié sincère, et j'ai fondu plus d'une fois ma rêverie dans la sienne ; il aimait les parfums et le soleil de Naples et de la Provence ; mais par delà les montagnes bleuâtres, dans le lointain, toujours il voyait les grasses et verdoyantes prairies de sa jeunesse, et il y pensait doucement.

(*Jean Daret à la livraison prochaine.*)

QUELQUES OBSERVATIONS

SUR LES PRIX QUINQUENNAUX.

Nous empruntons à un journal de Bruxelles, l'*Écho*, les quelques lignes suivantes sur l'établissement de prix quinquennaux pour les sciences, les lettres et les arts. Nous nous réservons plus tard d'attirer l'attention de nos lecteurs sur cette question ; mais nous attendrons que la question soit plus engagée au sein de l'Académie et surtout qu'elle arrive à la discussion dn projet présenté par M. Guillaume, sur la nécessité de protéger d'une manière décisive le théâtre national. M. Guillaume ne croit pas que ce soient les auteurs qui manquent à la Belgique, il pense au contraire, que c'est la Belgique qui manque aux auteurs. Il y a du vrai dans cette opinion ; nous la développerons plus largement. Voici toujours les réflexions de l'*Écho :*

Le ministre de l'intérieur a consulté la classe sur la question de savoir, d'abord, s'il conviendrait d'étendre au domaine des beaux-arts l'institution des prix quinquennaux, déjà créée au profit des sciences et des lettres et ensuite s'il y avait lieu d'encourager l'art dramatique.

Les prix quinquennaux ont, on le sait, provoqué de vives critiques, non pas absolument contre l'idée mère de leur institution, mais contre certains résultats. Cela devait être dans un pays où l'on se touche de si près, et où l'on confond bien vite les hommes et les choses, les principes et les applications, le fait de voir un prix partagé entre trois académiciens et l'utile émulation qui doit naître d'une récompense nationale !

On a répété l'adage de la camaraderie : nul n'aura de l'esprit que nous et nos amis ; on a observé avec raison que le prix disparaissait quand il était coupé en pièces. Eh ! bon Dieu, toutes ces critiques ont peut-être quelque raison d'être ; il y a des abus, et ce qui n'est guère consolant, il y en aura encore, il y en aura plus, si, comme il faut le désirer, l'institution s'étend jusqu'aux artistes. Dans cette sphère, les antipathies et la camaraderie sont, en effet, plus vivaces, les coteries et le régime des influences plus actifs, mais faut-il juger uniquement par ce côté une institution permanente qui, prise dans son ensemble, opérera sans doute plus de bienfaits que d'abus. Cette thèse ne nous paraît point soutenable.

Pour mieux apprécier les choses à leur valeur, il convient de les considérer de plus loin et de s'exclure en quelque sorte des faits que la pensée embrasse. Remontons donc à l'origine de ce que l'on projette et jetons un regard sur les prix décennaux fondés, en 1804, par l'Empereur. Là, le but se trouve tout à la fois bien défini et, qui plus est, il a été atteint. Ce but est de faire rivaliser d'efforts tous les ouvrages de science, de littérature, d'art, toutes les inventions et tous les établissements consacrés aux progrès de l'agriculture ou de l'industrie, afin que la France conserve non-seulement la supériorité qu'elle avait acquise en ces différentes branches, mais afin que le siècle puisse être compté parmi ceux les plus féconds en résultats utiles pour l'humanité.

Tels sont à peu près les termes, cités ici de mémoire, qui servent de préliminaire à l'arrêté impérial. Quant à la partie positive de ce même arrêté, il décrète la fondation de neuf grands prix de 10,000 francs et de treize prix secondaires de 3,000, chiffre qui fut étendu ensuite, en 1809, à dix-neuf grands prix et seize petits.

Maintenant, quelles furent les œuvres et quels furent les artistes couronnés à la suite de cette mesure? Ce furent, dans la peinture d'histoire, Girodet par sa *scène du Déluge;* dans la peinture représentant « un fait honorable pour le caractère national. » David, pour son *tableau du Sacre;* dans la sculpture, Chaudet, pour sa statue de Napoléon ; dans la musique dramatique, Méhul, pour l'opéra de *Joseph*, mis en parallèle avec *les Deux Journées* de Cherubini. Ces noms nous semblent décisifs ; et quant à la question de savoir s'il faut encourager l'art dramatique, ne suffirait-il pas de demander si cet art est entré dans les habitudes et les besoins de la société, et s'il a, par lui-même, en notre pays, de quoi se suffire et progresser.

Sous ce rapport, cependant, il y a aussi divergence d'opinion. Quelques membres pensent que des concours au profit de l'art dramatique n'aboutiraient pas ; ce qui importe, selon eux, c'est de faciliter la représentation des meilleures œuvres à Paris même, œuvres qui seraient désignées par un jury et pour lesquelles on allouerait alors une indemnité aux directeurs. Pour appuyer ce système d'une conclusion sérieuse, on a remarqué qu'il s'agit, non de hâter l'éclosion d'œuvres nouvelles, mais d'ouvrir une carrière véritable à ceux qui s'adonnent à la littérature théâtrale.

L'idée de faire représenter des œuvres nationales à Paris a d'abord quelque chose qui choque le sentiment public. Cette idée si étrange est cependant parfaitement motivée par la tiédeur, par l'indifférence du public dès qu'il s'agit d'une œuvre indigène, conçue, accomplie et mise au jour dans le pays. Les faits sont là : qu'un auteur travaille six mois à un drame, et ce drame aura peut-être quatre représentations arrachées au directeur.

Qu'il s'agisse d'un opéra indigène et vous aurez le même résultat, quatre représentations, six au plus, données en présence d'amis intimes. Mais que ce même opéra ou ce même drame (fût-il même un peu plus médiocre) nous arrive de Paris, oh ! alors, les choses changent, le directeur est tout prêt, le public est affriandé et le succès est certain. Ainsi est confectionné notre étrange patriotisme.

Ceci d'ailleurs est un point d'exécution seulement. Le principe est admis, reste le côté pratique qui sera étudié et approfondi avec soin.

Les différentes sections se réuniront à cet effet en séance extraordinaire et auront plus d'un point complexe à résoudre. Nous aurons soin de tenir le public au courant du résultat de ces délibérations qui touchent par tant de côtés au progrès intellectuel, artistique et moral du pays.

L'*Institut des Beaux-Arts de Bruxelles* vient d'ouvrir sa 26e exposition d'objets d'art, Grand'Place, 18. L'élite des artistes de toutes les Écoles s'y trouve représentée par des œuvres remarquables. Le magnifique portrait du duc de Brabant peint par De Keyser, destiné à être reproduit par la gravure pour les souscripteurs, est d'une ressemblance frappante, l'artiste dont on connaît la touche fraîche

et suave s'est surpassé en reproduisant les traits de son auguste modèle. Depuis plusieurs années le salon n'a réuni autant d'œuvres de mérite. aussi le public y admirera avec plaisir les productions de MM. Achenbach, Calame, Ten Kate, Decamps, Robbe frères, Geernaert, Eckbout, Kuhnen, De Coene, Fourmois, A. François, De Landtsheer, Quinaux, Meganck, Daems, Lehon, Mme Champein, Clays, Tavernier, Musin, Bossuet, Verwée, Wauters, De Loose, L'Allemand, Génisson, Lauters, etc., etc.

Cours et Tribunaux.

TRIBUNAL CIVIL DE LA SEINE (5e *chambre*).

PRÉSIDENCE DE M. LABOUR.

La *Vierge à l'Enfant* de M. Clésinger. — Demande en dommages-intérêts.

L'exposition dernière devait voir figurer dans ses salles un groupe de marbre représentant une Vierge à l'enfant exécuté par Clésinger. Un retard d'exécution imputé par M. Clésinger à son praticien, ne lui a pas permis de la terminer à temps. Tel est l'objet du procès débattu devant la 5e chambre civile.

Me E. Picard, avocat de M. Clésinger, expose ainsi les faits : Il y a huit mois, M. Clésinger conçut le projet d'exécuter une *Vierge à l'Enfant*, qu'il destinait à l'exposition de 1853. Il venait d'achever le buste d'une femme dont les traits remarquables, restés dans son souvenir, servaient merveilleusement cette nouvelle création. Il se mit à l'œuvre, et au mois de juillet 1852, livra au sieur Dupuis un modèle en terre qui rendait sa pensée, et un bloc de marbre où le praticien devait la faire revivre par les procédés pour ainsi dire mécaniques constitutifs de son art.

En effet, le travail principal du statuaire n'est pas de tailler le marbre avec le ciseau, c'est la création du modèle en terre. Ce modèle est confié à des artistes subalternes, qui, après l'avoir coulé en plâtre et *mis au point*, taillent le marbre, obtiennent par l'exacte reproduction des lignes l'image fidèle du modèle primitif, et alors seulement le rendent au maître, qui y met la dernière main et lui donne, pour ainsi dire, en l'achevant, sa signature.

Le praticien que M. Clésinger chargea de ce soin est un sieur Dupuis, il devait, au prix de 4,000 francs, exécuter ce travail et livrer la statue avant le 31 janvier 1853. Il était, par malheur, au-dessous de la tâche qu'on lui confiait. Six mois se passèrent après l'époque sans que rien fut achevé ; bien au contraire, le ciseau inhabile du praticien trahissait son inexpérience et mettait en péril le bloc de marbre où devait naître le groupe de M. Clésinger. Il fallut donc aviser. M. Clésinger obtint en référé la nomination de M. Jollivet, expert, qui a constaté les défauts d'exécution, et il vient aujourd'hui demander au tribunal d'homologuer le rapport de cet expert, et de lui allouer, en réparation du préjudice causé, des dommages-intérêts.

M. Dupuis conteste l'aptitude de l'expert : « Il fallait un sculpteur, s'écrie-t-il, et ce fut un architecte qui l'obtint ! » Le nom de M. Jollivet est la meilleure réponse et la preuve la plus démonstrative de l'union qui existe entre l'architecture et la sculpture ; d'ailleurs, mieux que le rapport de cet expert, l'œuvre elle-même témoigne contre le praticien ; le marbre est resté inerte ; la statue ébauchée par Dupuis est un sujet de douleur pour le maître ; il devra consacrer un temps précieux à refaire ce qui a été compromis, et changer peut-être, pour y parvenir, son œuvre primitive. Ce sera peut-être une bonne fortune pour son heureux possesseur ; mais ce sera pour l'artiste un long travail.

Un autre chef, de la demande en dommages-intérêts est le retard qui a empêché M. Clésinger de profiter de l'exposition de 1853. Sur ce point, nous n'avons pas besoin d'insister, le tribunal en fera une sage appréciation.

M. Dupuis essaie de répondre à notre juste prétention par une tardive demande reconventionnelle. Il prétend être créancier de 3,015 francs tant pour le solde du marché de la *Vierge à l'Enfant* que pour travaux antérieurs. M. Clésinger affirme ne rien devoir ; Dupuis n'apporte aucune justification ; cette demande ne saurait donc être accueillie.

Ce procès est un acte d'ingratitude ; Dupuis était sans ressources, employé autrefois par Pradier, qui en avait été mécontent, il est venu crier famine dans l'atelier de Clésinger. Il a été nourri, employé d'abord à des travaux secondaires, puis enfin chargé d'une œuvre beaucoup trop au-dessus de son mérite. Il a dû cette faveur à la pitié qu'il inspirait, à ses protestations, à ses promesses.

Le tribunal voit comment il s'est acquitté.

Me Allou répond, au nom de M. Dupuis :

M. Dupuis n'est pas l'ouvrier famélique que l'on vous a dépeint ; c'est un artiste d'un véritable talent ; seulement, comme il n'a ni grand nom ni grandes commandes, il est obligé de travailler en sous-ordre pour ceux qui ont le bonheur d'avoir tout cela ; c'est ainsi qu'il a été constamment employé par M. Clésinger depuis plusieurs années. M. Clésinger est un homme dont je n'entends en aucune façon contester la valeur ; mais il a cette singulière habitude, pour un sculpteur, de se borner la plupart du temps à préparer le modèle en terre qui réalise sa pensée, sauf à le livrer ensuite, pour le reproduire en marbre aux praticiens d'abord (ce qui va de soi), puis à des sculpteurs obscurs qui mettent la dernière main à l'œuvre.

C'est là quelque chose de tout à fait étrange. D'ordinaire, quand le marbre est mis au point par le praticien, loin que l'œuvre de l'artiste créateur soit achevée, elle commence à peine ; tout un travail nouveau, le plus lent et le plus précieux va s'accomplir. Le modèle primitif subit dans cette dernière période une véritable transformation ; l'artiste ne s'y reporte même plus ; c'est le marbre lui-même qu'il fait frémir sous son ciseau, au gré de l'inspiration et auquel il donne, dans un effort suprême le mouvement et la vie. Pour M. Clésinger, cette dernière heure n'existe pas ; il est l'homme de l'ébauchoir et non du ciseau.

C'est ainsi que M. Dupuis, non comme praticien, mais comme sculpteur, a été appelé à faire sur le modèle original de M. Clésinger les marbres de ces deux grands bustes de Rachel si beaux, où l'actrice apparait sous le double aspect de la comédie et de la tragédie. Il a fait encore le buste de Théophile Gautier, celui d'Arsène Houssaye, le buste de Mme Montessier, celui du duc de Reichstadt, un groupe de deux anges, et il était enfin chargé de faire le groupe de la Madone à l'occasion duquel s'engage le procès actuel.

M. Clésinger était convenu de 4,000 francs pour ce dernier travail, avec M. Dupuis ; sur cette somme 2,000 francs environ représentaient le salaire des praticiens que M. Dupuis avait d'abord employés pour mettre la statue *au point*. M. Clésinger devait payer 2,000 francs au 1er décembre 1852 ; il ne l'a pas fait. A cette époque, il n'avait versé que des à compte ; de là un retard dans le travail de M. Dupuis dont il ne saurait lui être demandé compte.

Quant aux malfaçons dont M. Clésinger se plaint et que l'expertise a si légèrement constatées, M. Dupuis se défend d'abord en invoquant les travaux importants énumérés tout à l'heure, achevés par lui pendant cinq années pour M. Clésinger. Il invoque aussi le souvenir de ses travaux chez Pradier et chez Etex, attestés par les plus honorables certificats. Enfin, pendant cinq mois d'un travail assidu au groupe dont il s'agit, M. Clésinger, jour par jour, a suivi l'œuvre sans une plainte, sans un reproche, et sa colère n'a pris naissance que le jour où on lui a demandé le prix des ouvrages déjà exécutés et qu'il n'avait pas acquittés.

Il y a deux ans déjà [illegible] jours après, il venait [illegible] M. Dupuis pour lui confier l'exécution de la Madone ! Il en était advenu autant avec M. Torella, qui avait fait le marbre de la Bacchante de M. Clésinger : mêmes plaintes au jour du paiement, mêmes récriminations ; il n'en a pas moins fallu payer.

Le tribunal a rendu un jugement par lequel, admettant les bases

du rapport de l'expert, il a déclaré M. Dupuis mal fondé dans sa demande en paiement, et déchargé, à titre de dommages-intérêts, M. Clésinger des 2,100 francs restant dus sur le marché.

LE DAGUERRÉOTYPE

ET LES IMPRIMEURS SUR TISSUS.

Nous savions depuis assez longtemps que des essais d'impression photographique sur tissus étaient tentés ; le *bulletin scientifique de la Presse* nous apprend que la réussite a été complète, et qu'il ne s'agit de rien moins que d'une révolution industrielle :

M. R. Smith, de Blackford, étant d'une ville dont le nom, pour peu qu'on le prononce mal, va prêter à rire, nous devons dire que nous avons pu apprécier la réalité de son invention et l'excellence des résultats qu'elle donne. C'est une invention charmante, l'une des plus curieuses applications que l'on puisse faire de l'immortelle découverte de Niepce et de Daguerre. M. Smith qui est imprimeur sur étoffes, s'est mis en tête de charger la lumière solaire d'imprimer ces produits ; celle-ci s'est prêtée à son désir, et c'est maintenant une affaire faite. M. Smith expose des tissus imprimés par lui et la lumière ; Smidt and light, of Blackford. Il appela cela, *impression photo chromatique.*

Un tissu végétal ou animal, peu importe, est plongé d'abord dans une solution chimique, puis seché dans l'obscurité, et le voilà devenu sensible à l'action de la lumière. On l'expose donc à la lumière, en présence du modèle à reproduire ; et quand il a subi l'action actinique des rayons solaires, on le transporte dans une solution qui développe les couleurs et les rend permanentes ; c'est l'opération du fixage. Après quoi on la lave, etc.

La machine à imprimer se compose d'un simple châssis rectangulaire monté sur des pieds comme la première table venue. Ce châssis porte sur un de ses côtés une ensouple, et sur cette ensouple on enroule le tissu convenablement préparé qu'on veut imprimer. De là le tissu s'avance sur la table et passe sous une feuille de verre sur laquelle, au moyen d'une combinaison de pièces opaques où transparentes, des morceaux de papiers, par exemple, on a figuré le dessin quelconque qu'on veut reproduire. Toute la portion de tissu que le carreau recouvre demeure sous ce carreau le temps nécessaire pour subir l'action chimique de la lumière, et on comprend que cette action ne s'exerce que sur les portions de tissu qui restent exposées aux rayons solaires ; celles qui s'abritent derrière les découpures en sont nécessairement préservées. Tant que cette exposition dure, le tissu reste en contact avec la face intérieure du verre. Ce contact s'obtient ainsi : la portion d'étoffe exposée repose sur un coussin composé d'un plancher de sapin et de plusieurs doubles en flanelle, et deux ressorts, un de chaque côté, pressent ce coussin contre le carreau.

Dès que l'action chimique s'est produite, ce qui se reconnaît à ce que la surface exposée devient blanche ou brune, selon la préparation sensible dont on s'est servi, l'ouvrier abaisse le coussin à l'aide d'un levier ; l'étoffe devient libre, une portion nouvelle de tissu remplacé sur le carreau celle qui s'y trouvait précédemment, et qui va subir l'opération du fixage. A cet effet, cette dernière est ramenée par deux rouleaux des guides sous la table même où se trouve une auge contenant la solution qui doit développer l'impression. La pièce est tirée à travers l'auge par un couple de cylindres formant laminoir et que l'ouvrier fait marcher à la main à l'aide d'une manivelle, dès qu'il a abaissé le coussin dont il vient d'être question. Le fixage est maintenant opéré, et il faut laver l'étoffe. C'est ce qui a lieu aussitôt, les cylindres formant laminoir et les déposant dans une cuve remplie d'eau.

Les principales couleurs obtenues par ce merveilleux procédé sont le rouge, le jaune, le pourpre, le bleu, le blanc et le vert. Pour produire un dessin bleu-pâle sur fond blanc, ou blanc sur fond bleu, on emploie des solutions de citrate ou de tartrate de fer et de fer rocyanide de potassium ; le tissu est ensuite plongé dans une solution étendue d'acide sulfurique. Les tons bruns ou chamois s'obtiennent avec une solution de bichromate de potasse. Le sel qui imprègne les portions sur lesquelles la lumière n'a pas réagi étant enlevé par les lavages, ces portions restent blanches ou sont décomposées par un sel de plomb, pour former un chromate jaune de ce métal. En combinant les deux procédés et en employant de plus la garance, la campêche, etc., on peut obtenir une variété infinie de nuances.

L'exposition à la lumière varie de 2 à 20 minutes, suivant le procédé employé et l'objet qu'on traite. Des essais nombreux ont démontré que la lumière d'un jour bas d'hiver a toute la puissance nécessaire ; on a produit de très-beaux échantillons jusqu'à quatre heures du soir au mois de janvier. Un certain nombre de machines disposées les unes à côtés des autres peuvent être surveillées par un seul opérateur. Les essais, du reste, ont eu lieu sur la plus grande échelle qu'on puisse donner au travail en fabrique. Des articles de tenture et de toilette ont été imprimés avec le plus grand succès.

M. Antoine Clesse, le poète Montois, vient de dédier à la Société d'Orphée, de Liége, dont il est membre honoraire, une chanson populaire intitulée : *Les Bords de la Meuse.* Nous nous faisons un plaisir de la reproduire :

LES BORDS DE LA MEUSE.

O terre heureuse,
Heureux pays,
Salut beau vallon de la Meuse,
Heureux pays,
Oh ! c'est vraiment un paradis.

J'aime à voir de Namur de Liége.
Ces rochers vieux comme le temps :
Ils semblent les débris du siége
Où l'on foudroya les Titans !
O terre heureuse, etc.

Tout-à-coup un site sauvage
Change et déroule à l'œil surpris
Riche ville, joyeux village.. .
Puis reviennent les rochers gris.
O terre heureuse, etc.

Souvent un roc, géant d'audace
Que parfois couronne un château,
Tient dans sa plus sombre crevasse
Un arbuste où chante un oiseau,
O terre heureuse, etc.

Là-bas quelle gaîté s'épanche...
Mon cœur en est tout réjoui :
Le peuple y fête le dimanche
Avec le petit vin de Huy,
O terre heureuse, etc.

Le sol qu'on laboure ou qu'on creuse,
Produit des trésors en ce lieu ;
Pour leur transport, voici la Meuse,
Chemin que créa le bon Dieu !
O terre heureuse, etc.

Quel feu le noir charbon de terre
Fait jaillir de ce soupirail....
Le saint travail tûra la guerre :
Salut au foyer du travail !
O terre heureuse, etc.

Hommes qui voulez en ce monde
Du passé remonter le cours,
Torturez votre œuvre inféconde
Quand la Meuse coule toujours.
O terre heureuse, etc.

Si les ruisseaux font les rivières,
Qu'à la mer Dieu veut réunir,
Les peuples, malgré leurs frontières,
Marchent vers un même avenir!
O terre heureuse,
Heureux pays,
Salut beau vallon de la Meuse !
O terre heureuse,
Heureux pays,
Ah ! c'est vraiment un paradis.

ANTOINE CLESSE.

LA

FLEUR DE L'OUBLI

LIED

Paroles et Musique

de

ANDRÉ VAN HASSELT

Bruxelles

1854

LA FLEUR DE L'OUBLI.

Lied.

Paroles et musique de André Van Hasselt.

moderato.

Chant

Piano

Où la trouve-rai-je ? Est-ce dans la plai-ne ? Est ce au fond des bois pleins de verts a bris ? Est-ce au pied des monts où la mar-jo lai-ne Berce au vent des cieux ses bouquets fleu-

cresc

f

ris? Est-ce au pied des monts où la mar-jo - lai ne

p Berce au vent des cieux *pp* ses bou - quets fleu-ris

ritard

pp

2e. Strophe.

Dieu m'en est témoin, fût ce au bout du monde,
Je t'irais cueillir, ô charmante fleur!
Je t'irais cueillir, blanche, rose ou blonde,
Fleur au doux parfum, qui guéris le cœur.

3e. Strophe.

Je te presserais sur mes lèvres mornes.
Je te presserais sur mon front pâli.
Toi qui sers de baume aux douleurs sans bornes,
O charmante fleur qu'on appelle oubli!

LA MAISON DE M. KAMPF,

A BRUXELLES.

LES PEINTURES DE MARTINUS,

DE HUYGENS, DE SLINGENEYER, DE VERBOECKHOVEN, ET LES DESSINS ET LES STATUETTES DE M. LÉOPOLD KAMPF. I

Au nº 38 de la rue de Brabant, s'élève une maison grise d'assez somptueuse apparence. Ce n'est ni un hôtel étalant un luxe d'architecture fantastique, tel que nous en voyons et tel que l'on en produit de nos jours; mais c'est une bonne et solide maison, dont la carrure extérieure donne une assez haute idée du comfort intérieur. L'imagination, d'ailleurs, peut être d'autant plus vivement frappée, que. si vous faites un pas ou deux sur le trottoir, un peu en avant de la porte cochère, votre œil est de suite attiré par les armatures de deux verrières qui sont enchassées dans les fenêtres du rez-de-chaussée. Votre opinion alors, est définitivement arrêtée, et vous vous dites : un homme de goût ou un artiste de talent réside ici. Bien qu'il ne faille pas se laisser influencer par les apparences, et il y a cependant certains signes extérieurs auxquels l'observateur attentif reconnaît l'homme intelligent ; il ne prendra jamais les fantaisies d'un bon bourgeois, — qui entasse *pour avoir*, sans savoir distinguer ce qui est bon de ce qui est mauvais, — pour les élégantes recherches de l'homme vraiment artiste par goût ou par instinct, et qui sait choisir avec discernement.

Nous sommes en présence de l'un de ces patients et laborieux chercheurs de belles choses, car la maison dont nous parlons est celle de M. Charles Kampf.

Si nous pénétrons dans cette demeure, où le confortable, les arts et le luxe se coudoient, nous aurons bien vite acquis la certitude que nous n'avons pas écrit un mot qui ne soit à sa place; mais bien plus, qu'il nous faudra renchérir encore sur nos éloges.

Entrons !...

— Sous le vestibule on trouve à gauche, un petit salon d'attente. Cette pièce est remplie du haut en bas par des dessins de maîtres, symétriquement encastrés dans des compartiments en bois de chêne ; — aquarelles, fusins, estompes, mines de plomb. Les plus beaux noms de l'art flamand s'y trouvent représentés à côté des plus beaux noms de l'art français ou allemand : ce sont Verboeckhoven, Madou, Leys, Gallait, Bellangé et toute cette charmante pleyade d'aquarellistes distingués qui ont nom : Portaels, Jacobs-Jacobs, Donny, Génisson, Francia, Dubourg, de Querelles, etc.

Un peu plus loin se trouve une grande salle à manger où toutes les splendeurs de l'art gothique se sont données rendez-vous. Ce ne sont que dressoirs, escribans, armoires en vieux chêne, sièges en bois sculpté de la plus truculente espèce. — Un vieux lustre en bois, du XVIᵉ siècle, pend même au plafond, et c'est dans cette salle, dont l'aspect est vraiment imposant, que le soleil se joue à travers les deux très-jolies verrières que l'on aperçoit de l'extérieur. Une sorte de jour doux, mystérieux, filtre ses rayons multicolores, à travers ces verres nuancés des plus riches tons. Les sujets représentent des personnages en pied dans le costume de l'époque à laquelle appartiennent tous les meubles. Ils ont été exécutés par la maison E. Laroche de Bruxelles, sur les dessins de M. Léopold Kampf, frère du propriétaire, sur le compte duquel nous aurons bientôt l'occasion de revenir. Deux seuls portraits sortant de leurs cadres d'ébène, sont les seules peintures de cette salle antique.

Les œuvres de l'art moderne se trouvent à l'étage supérieur, disséminées dans deux vastes salons. Elles ne sont pas très-nombreuses; mais ce sont des œuvres de choix. Nous retrouvons là, d'abord, un des meilleurs tableaux qu'ait jamais fait Slingeneyer; cette lugubre *Scène de la Saint-Barthelemy*, exposée au salon d'Anvers en 1849 et au salon de Gand en 1850. Il y a là aussi, du même peintre, une grande esquisse de son tableau de la *Mort de Nelson;* c'est son idée première ; — car l'original qui, je crois, est encore aujourd'hui à Londres, après avoir subi d'étranges vicissitudes, — a reçu de nombreuses modifications à son exécution. Le portrait en pied de M. Charles Kampf, en costume d'officier de l'armée belge à laquelle il a appartenu, figure encore dans ce salon ; l'étoffage est de Verboeckhoven, on le reconnaît vite, à la finesse et à la vivacité de ce petit *King-Charls'* qui ramasse le gant de son maître.

Un *Combat de Taureaux* par ce dernier maître, occupe presqu'entièrement l'un des panneaux. Il est de la bonne facture de Verboeckhoven. Deux pastels de Huart, — l'un représentant *le Roi Candole montrant à son ami sa femme au bain;* l'autre, je ne sais quel sujet gracieux, tiré des Contes de Lafontaine, — composent avec une *Grande chasse à courre* de Kuytenbrouwer la série des tableaux de cette pièce, où, on le voit, les œuvres importantes y sont en majorité.

Le salon qui suit celui-ci, se compose de cinq grands panneaux fixes sur lesquels *Martinus* a déployé du haut jusques en bas toutes les richesses de la palette que vous lui connaissez.

— Martinus, dites-vous? — Mais quel est donc ce Martinus?

— Oh ! c'est toute une histoire, je vais vous la dire.

Martinus, c'est-à-dire *Martin,* prénom d'un peintre charmant, et du plus bel avenir, dont vous avez souvent remarqué les œuvres à nos dernières expositions.

Malheureusement en ce monde, le talent ne suffit pas pour acquérir la célébrité. il faut encore un nom patronymique que l'on puisse écrire, prononcer, et surtout retenir. La consonnance agréable du nom fait déjà la moitié de la réputation. Or, Martinus laisse considérablement à désirer sous ce rapport. Il est propriétaire de quatre syllabes très-difficiles à ajuster. Son nom de famille est désespérant ; il faut des tortillements de mâchoire incroyables pour le traverser. Si l'on sait aussi bien les noms du Titien, de Rubens, de Murillo, c'est qu'ils sont faciles à retenir; mais qui se souviendra jamais de ceux de MM. Van Heerswenghels, de Bruges et Zwengaüer de Munich, quelque talent qu'ils possèdent un jour? Sans vouloir être désagréable le moins du monde à ces messieurs, que je n'ai pas l'honneur de connaître, je leur dirai cependant, qu'il y a vraiment des noms qu'un artiste, un homme de goût ne peut pas porter. Et à ce propos, voici ce que je lisais hier dans un journal français racontant l'aventure arrivée à l'un des principaux rédacteurs du *Constitutionnel* :

« C'était à un grand bal politique. Un monsieur se présente dans l'antichambre ; un laquais lui demande son

nom. Le monsieur murmure des syllabes inintelligibles. Le laquais le prie de répéter. Le monsieur un peu irrité, dit à très-haute voix : Cucheval! —Le laquais se trouble. Il porte la main sur le bouton de la porte, semble vouloir le tourner, puis hésite, lâche le bouton, et se tournant vers le monsieur, il lui dit, la rougeur au front et avec une sorte de mystérieux embarras :

— Mais monsieur...

— Eh bien? quoi, animal?...

— Mais monsieur, c'est qu'il y a des dames! »

La même aventure est arrivée à notre ami *Martinus* il y a quelques années. *Martinus* est Hollandais. Or, pendant le temps de ses études à Paris, il fut présenté dans une maison, où le domestique assez mal éduqué et assez peu ferré sur la langue de Rembrandt trouva plaisant de l'annoncer ainsi, au milieu d'un cercle de quarante personnes :

— « Monsieur *Cuit-en-beau-vert...* »

Pour un homme ordinaire ce n'est rien; mais pour un paysagiste c'est un calembour déplorable. A dater de ce jour Martin Kuytenbrouwer (car c'est de lui dont il est ici question), mît son nom de famille à coucher sous la remise et ne se servit désormais du sien propre, que pour les actes solennels de l'état-civil.

Ce n'était encore là que moitié de la besogne achevée; comment faire? Tous les tableaux de sa première jeunesse sont signés de ce nom impossible. Comme Kuytenbrouwer a fait de bonnes études, il appela le latin à son secours et de Martin il fit *Martinus!* Voilà comment il se fait que toutes les toiles signées de ce pseudonyme sont de Martin Kuytenbrouwer.

Après tout, était-ce bien la peine de prendre tant de souci? *Martinus* a un talent tellement original qu'on le reconnaîtrait entre mille, et que, comme tous les gens d'un vrai mérite sa signature est une précaution inutile dont il aurait fort bien pu se dispenser.

Les six tableaux de *Martinus* dont M. Kampf est l'heureux propriétaire, appartiennent à la grande manière de l'artiste. Il n'a été gêné là par aucune tradition scholastique, on lui a mis la bride sur le cou et on lui a dit : marchez! — et il a marché.

C'est d'abord *une chasse Nervienne*, au milieu d'une forêt vierge, c'est-à-dire une chasse sauvage, furibonde, échevelée, ayant tous les caractères de rudesse primitive et possédant tous les types d'une civilisation inculte. Des hommes à moitié nus, couverts de peaux de biques et montés sur des chevaux à tous crins, s'élancent, par dessus des arbres renversés, à la poursuite de rudes sangliers qui cherchent à les éventrer le plus possible. Ils tombent sur un troupeau de moutons qui fuient dans un désordre plus facile à comprendre qu'à décrire. On peut aisément se rendre compte de ce qu'une semblable mêlée put offrir de situations pittoresques et ce qu'il faut d'énergie pour la concevoir et pour la rendre. Tout cela, est peint avec verdeur, avec entraînement, avec passion. Il y a des détails surprenants d'audace et une fougue de brosse peu commune.

Nature ardente, active, dévorante, *Martinus*, reproduit sur la toile toutes les inspirations et toutes les impressions de son tempérament. Il y a exhubérance partout : Dans la conception, dans la forme, dans la couleur. Il y a du Salvator Rosa dans cet homme là.

Et chose singulière! chaque fois qu'on a la fantaisie, pour donner une idée de la puissance de sa brosse, de vouloir établir une sorte de comparaison entre son talent et celui de ce peintre napolitain, *Martinus* se cabre comme les cavales indisciplinées de ses chasseurs nerviens. Et cependant, il existe des points de contact dont il serait très-facile de faire ressortir les analogies. Où est donc le grand mal, après tout, de marcher sur les traces de Salvator Rosa? Il y a toujours honneur à ressembler, même de loin, à un homme qui fut illustre!

Après *la Chasse nervienne* nous trouvons dans le même salon *le Dénicheur d'aigles*. Une immense crevasse de rocher, dont les profondeurs sont infinies autant que les aspérités et les hauteurs sont formidables s'offre à la vue. Un homme est suspendu par une corde, sur cet abîme. Le nid d'aigle est là, il est près de le saisir; mais au moment où il va approcher de l'aire, on entend des cris perçants dans l'espace et on aperçoit l'aigle qui fond à tire d'aile sur l'imprudent dénicheur! — Lui, se retourne autant qu'il le peut, sur sa corde, et muni d'un bâton, il dispute sa tête au roi des airs. On sent que la lutte va être ardente, car de part et d'autre, il y a une animation et une *furia* dignes en tout point d'un carnivore de la plus grande espèce. Au sommet du rocher, les complices du dénicheur d'aigles, cherchent à retirer leur camarade de cette position critique, en remontant la corde et en effarouchant l'oiseau; mais l'aigle n'est pas de la nature des oiseaux qui ont peur et la bataille continue avec un acharnement qui laisse le spectateur inquiet sur les péripéties du drame qui va s'accomplir. Tuera-t-il l'aigle ou sera-t il dévoré par lui? — Telle est la question que chacun s'adresse en regardant cette toile que je persiste encore à considérer comme traitée dans la plus belle manière de Salvator Rosa. Et je ne crois pas, en cela, dire une chose désagréable à Martinus Kuytenbrouwer. Car, bien qu'il affecte le plus souverain mépris pour ce maître, il serait à désirer pour lui que la postérité, dont nous ne sommes nous autres que les éclaireurs, voulut bien lui réserver une toute petite plac à côté de lui et de tout point égale à la sienne.

Le troisième tableau de ce salon, représente un haut quartier de roches granitiques surplombant une rivière et une prairie, au bout de laquelle paissent des moutons; au sommet de la montagne se détache en noir sur un ciel clair, la silhouette d'un vieux château fort. du XIe siècle. Un peu plus loin, se trouve un côteau boisé avec un étoffage de cerfs et de biches. L'air se joue à travers les branches des vieux arbres et un très-joli coup de soleil vient dorer leurs racines dénudées, ainsi que les terrains déchirés sur lesquels ils sont assis.

Le cinquième tableau représente une clairière au travers de laquelle pénètrent les rayons du soleil couchant. Deux hérons allongeant leur long bec et leurs grandes pattes au milieu de cette retraite solitaire dont l'effet est fort piquant. Tout cela est peint nerveusement, carrément et dans ce système gras et plantureux qui caractérise toutes les productions échappées au pinceau de Kuytenbrouwer dit *Martinus*.

Enfin, pour compléter la décoration artistique de ce ravissant salon, des guirlandes de lierre, peintes aussi par Martinus, raccordent les interstices laissés entre les tableaux et Huygens a été chargé de la décoration des dessus de porte.

Attributs de chasse, fleurs, fruits et gibier sont groupés dans quatre panneaux et peints avec la facilité d'exécution qui distingue cet artiste d'un talent déjà éprouvé.

Faire de très-bons tableaux est une très-excellente chose assurément : mais faire une bonne action est une chose non moins belle. Or, voici ce que Martinus a imaginé avec l'assentiment de M. Kampf qui ne laisse jamais passer une occasion d'être utile, non-seulement aux arts et aux artistes, mais encore aux malheureux. M. Kampf s'est associé aux sentiments généreux de Kuytenbrouwer et voici ce que Martinus a écrit à M. Gillon bourgmestre de *Saint-Josse-ten-Noode*.

« Monsieur le Bourgmestre,

» En présence des actes nombreux de bienfaisance qui, depuis quelques mois, surgissent de tous côtés en Belgique et principalement à Bruxelles, il est difficile de ne pas éprouver le besoin de suivre la voie déjà tracée par tant de personnes charitables, surtout, dans les circonstances calamiteuses au milieu desquelles nous nous trouvons.

» J'attendais pour payer à mon tour mon modeste tribut, l'achèvement complet des six grands tableaux de 2 mètres 50 sur différentes largeurs, que je viens de terminer, pour compléter comme peinture, l'ameublement du salon de M. Kampf, habitant votre faubourg.

» Ces tableaux étant terminés, permettez-moi, M. le Bourgmestre, de venir vous les offrir, ainsi qu'un septième que je compte y joindre, pour faire en faveur des malheureux de Saint-Josse-ten-Noode, faubourg que j'ai longtemps habité moi-même, une exposition que je désire être fructueuse.

» En attendant votre réponse, dans laquelle vous voudrez bien me faire connaître le local désigné par vous et l'époque à laquelle mes tableaux devront être transportés, je vous prie, monsieur le Bourgmestre d'agréer, etc. »

Il est inutile d'ajouter que la régence de *Saint-Josse-ten-Noode* a accepté avec autant d'empressement que de reconnaissance l'offre généreuse de MM. Kampf et Martinus. Je dis M. Kampf, parce qu'on ne sait pas jusqu'à quel point son désintéressement est grand dans cette circonstance. Ces tableaux placés à demeure fixe dans leur baguettes dorées, vont demander un nouveau travail de démolition, auquel M. Kampf s'est prêté de la meilleure grâce du monde, et très-peu de personnes seraient disposées à laisser abîmer ainsi, un salon qui vient d'être achevé — même au prix d'une bonne action. D'ici à peu de jours donc, nous aurons une exposition particulière des six dernières œuvres de Martinus Kuytenbrouwer. Cette exposition donnera une publicité méritée à une œuvre remarquable et ce sera, en même temps, un dédommagement pour ceux qui ne peuvent visiter la maison de M. Kampf.

Avant de quitter cette demeure artistique, jetons encore un coup-d'œil sur la chambre à coucher du maître et surtout sur la bibliothèque, qui renferme encore un très-important tableau de Slingeneyer et une de ces splendides *études*, telles qu'Eugène Verboeckhoven sait les faire. D'abord, la chambre à coucher est tout entière de style moyen-âge et tellement gothique, que la teinte sombre de ces beaux meubles en chêne noir, projette autour d'elle un reflet lugubre comme un tombeau. Quoi de plus philosophique et de mieux approprié, en effet; le sommeil n'est-il pas l'image de la mort ?

A droite, c'est un vaste lit carré à colonnes torses et à baldaquin avec franges et rideaux de soie verte en damas antique ; en face, se trouve une haute cheminée sculptée toute de haut relief et sur cette cheminée, un groupe en chêne noir de trois beaux enfants taillés par Vandermeulen de Malines. De chaque côté une armoire, aux panneaux ciselés; consoles, table à pieds tordus, guéridon, fauteuils au larges dossiers, vitraux, écrans et lustres fouillés avec art, tout est à l'avenant et tout est de bon aloi. Il y a encore un grand groupe en bois sculpté représentant *Saint-Michel terrassant le démon* et de longues statuettes collées aux murailles, qui partout, sont en cuir doré de Cordoue. Il n'y a pas jusqu'à la salle de billard qui ne soit originale en son genre. C'est un véritable musée d'armures disposées en faisceaux le long des panneaux. Depuis la longue épée des chevaliers du moyen-âge jusqu'au yatagan arabe moderne, toutes les formes d'armes blanches ou d'armes à feu y sont représentées.

La bibliothèque est toute petite ; mais, outre les livres qu'elle renferme dans ses deux armoires, outre les autres objets d'art qui la décorent,—albums aux riches reliures, pastels, aquarelles, dessins, statuettes, — elle contient encore deux œuvres de haut mérite. L'une est une bonne tête de chien de Terre-Neuve, peinte par Verboeckhoven ; l'autre est un tableau de Slingeneyer.

J'aurais dû dire *un fragment de tableau*, car la figure que nous voyons là a été coupée dans une grande toile dont l'original aujourd'hui n'existe plus qu'en lambeaux épars. Une autre partie de cette grande toile historique, appartient à *Martinus*. L'auteur avait voulu faire de cette étude un effet d'optique et il y a réussi. C'est un soldat mort, étendu sur le dos, et que l'on voit en raccourci par les pieds. C'est une espèce de tour de force ; de quelque côté que l'on se tourne la figure vous suit et vous apparait toujours les pieds en avant.

M. Slingeneyer a reproduit cet effet de raccourci dans d'autres conditions; mais c'est toujours le même homme et le même effet. Chez M. Kampf le personnage est habillé; au salon de 1852, à Anvers, nous l'avons vu déshabillé sous le titre de le *Naufragé*. Il est étendu sur la grève et un vautour vient pour lui déchirer le flanc. Nous eussions pu le revoir une troisième fois au salon de Paris en 1855; mais comme l'artiste avait cru devoir l'envelopper dans une espèce de drapeau tricolore, le gouvernement français, de son côté, a cru prudent de refuser à cette production démagogique, les honneurs d'une publicité compromettante. « *Bis repetita placent*, *ter repetita nocent.* »

Quoi qu'il en soit, le raccourci de M. Slingeneyer est toujours une charmante étude, où l'on retrouve toutes les qualités et tous les défauts qui distinguent cet artiste éminent.

Enfin, toute cette demeure est décorée non-seulement avec un luxe qui indique un homme riche ; mais ce qui est bien préférable, avec un sentiment artistique qui révèle un homme de goût. Heureux ceux qui emploient les richesses que le ciel leur envoie à protéger les arts et se donnent ainsi les voluptueuses sensations de jouissances intellectuelles que rien en ce monde ne peut remplacer !

M. Kampf n'est pas précisément artiste, dans l'acception pratique du mot; mais il est poète. C'est encore là une autre forme de l'art, d'autant plus que la poésie et la peinture sont sœurs, comme le dit Horace. M. Kampf n'est pas un poète lyrique, comme on l'entend à l'Académie, bien qu'il ait payé, dans quelques vers profondément sentis, son tribut à nos douleurs nationales, en faisant une ode sur la mort de notre vertueuse reine ; c'est un poète à la manière de

Clesse et de la pléïade du caveau. Il est rieur comme Démocrite, frondeur comme Béranger et bon enfant comme Desaugiers; l'esprit mousse dans sa tête comme le champagne dans son verre et malheur à qui tombe sous ses folles gaîtés. M. Kampf voudra bien nous pardonner de soulever un petit coin du voile qui recouvre son modeste incognito; mais, après tout, quand on a du talent, pourquoi le cacher? Tant de gens n'en ont pas et s'évertuent à faire croire le contraire, qu'il est bien permis, ma foi! à ceux qui en ont et qui le cachent, de l'éparpiller un peu au soleil. Nous avons donc été assez heureux pour dérober à M. Kampf, sans qu'il s'en doute le moins du monde — sa modestie s'y serait refusée, — une de ces petites ciselures d'artiste, qu'il renferme avec le plus grand soin dans ses armoires de vieux chêne, sans presque jamais leur permettre de voir le jour. La *fable,* que nous donnons ici, a été chantée par l'auteur, dans une réunion qui a eu lieu chez le restaurateur Dubos, le 18 décembre 1853.

FABLE INÉDITE DE LAFONTAINE

SUR LES CHASSEURS A CHEVAL DE LA GARDE CIVIQUE DE BRUXELLES.

PAROLES DICTÉES PAR UNE TABLE TOURNANTE ET PARLANTE

Au sujet d'un fait historique, véridique et authentique.

Les chasseurs à cheval sur leurs coursiers fringants
Attiraient par leur chic les regards des passants;
Par leur brillant costum' tout à coup alléché,
Un magistrat leur tint ce langag' panaché :
Sur l'air du tra la la, etc.

Bonjour chasseurs à ch'val comment nous portons nous?
Je vous trouve charmants car j'ai besoin de vous;
Si votre complaisanc' ressemble à vos chevaux,
V'nez à ma cavalcad' vous serez les plus beaux.
Sur l'air, etc.

Les chasseurs, à ces mots, disent au Magistrat,
Allez dormir en paix, les cavaliers s'ront là;
Et bravant l'ridicule et le ciel inclément,
Fidèle à sa parol' le chasseur fut présent.
Sur l'air, etc.

L'Édile dans sa barbe en nous voyant passer
Se dit : à vos dépens, comme je vais gloser;
Vous n'avez pas d'viné, chasseurs trop confiants,
Que j'vous flattais ainsi pour mieux vous mettr' dedans.
Sur l'air, etc.

Puis quelques jours après, l'on demanda dit-on,
A propos du budget, le chiffre d'l'Escadron.
Il s'agissait je crois d'une allocation,
Mais notre ami survint et trancha la question.
Sur l'air, etc.

Messieurs les magistrats, dit le maître flatteur,
Je viens rectifier une importante erreur;
Les chasseurs à cheval, je vous en avertis,
Ne sont que trente et un les cadres y compris.
Sur l'air, etc.

Je crois donc opportun, dans cette occasion,
De faire supprimer toute allocation.
Car si j ôte les cadr's, vous le comprenez bien,
Excepté la musiq' vous ne trouv'rez plus rien.
Sur l'air, etc.

La leçon valait bien ces innocents couplets.
Ceci posé, messieurs, rectifions les faits.
Loin d'être trente et un, comme on l'a si mal dit,
Les chasseurs ne font qu'un, l'amitié les unit.
Sur l'air, etc.

Jurons mais non trop tard que si dans l'avenir,
On cherche, en nous flattant, à nous circonvenir,
Nous dirons tous ensemble, arrière vieux farceurs,
On n'attrapp' pas deux fois l'Escadron des chasseurs.
Sur l'air, etc.

La table interrogée de nouveau donna pour réponse les paroles suivantes :

J'ai voulu conserver, messieurs, ce p'tit couplet
Pour le coup de la fin, puisque le tour est fait.
Nous n'avons pas d'rauenn' le Bourgmestr' rira.
Buvons à sa santé sur l'air du tra la la.
Sur l'air, etc.

Pour reproduction conforme,

Un Chasseur à cheval
de la garde civique de Bruxelles.

Rien n'est plus vif, plus alerte, plus ingambe que cette chansonnette, et si M. Kampf ne nous pardonne pas notre indiscrétion, nos lecteurs, nous en sommes persuadés, nous sauront gré de leur avoir présenté l'artiste après leur avoir montré sa maison.

Cependant, quand on fait tant de présenter quelqu'un au public, il faut le montrer avec tous ses avantages: dans ses plus beaux atours si c'est un dandy, dans ses meilleurs tableaux ou statues si c'est un artiste; dans ses plus belles strophes si c'est un poète.

Permettez-moi donc de vous parler d'un autre petit poëme de M. Kampf intitulé : *le Nord et le Midi.*

Une ravissante peinture que M. De Keyser vient de terminer pour le S. M. le roi de Wurtemberg — *l'Orient et l'Occident* — a fourni la première inspiration de ce poëme qui est une rareté bibliographique toute étincelante de poésie et d'art. Les contrastes étaient faciles à saisir. L'*Orient* dans le tableau de De Keyser, est personifié par une jeune et belle fille de 16 ans au teint bruni, comme l'Andalouse de Paul de Musset Elle est chargée des fleurs et des fruits de ces riantes contrées. L'*Occident*, au contraire, est une pâle et blonde enfant du Nord, à la façon de la Mignon de Wilhem Meister, de la Marguerite de Goethe, ou d'une rêverie de Schiller.

Chez le poète, ce sont également deux jeunes filles, l'une de Cologne, et l'autre de Naples; elles se sont rencontrées à Saint-Malo, au bord de la mer, au tombeau de Chateaubriand; et devant ce spectacle immense de la nature et de l'art, leurs sympathies et leurs affections se sont également rencontrées. Marie est la blonde fille du Nord,

« Marie, enfant du Nord, de son regard limpide
Embrassait l'horizon et cette pleine humide,
Admirant en silence et la mer et les flots.
Elle entrait dans la vie, et fleur à peine éclose,
Ses soupirs s'exhalant comme un parfum de rose
De son âme en émoi, trahissaient les échos.
Le zéphyr agitait sa blonde chevelure
Et le vif incarnat de sa fraiche figure,
Eclairait ses yeux bleus d'un doux rayonnement...

L'autre est Amanda la brune fille du Midi.

» Amanda vive, ardente, à son printemps à peine,
Laisse flotter au vent ses longs anneaux d ébène;
Elle interroge tout de son regard profond,
Ce qui lui paraît noble, harmonieux, sublime,
La jette dans l'extase, et son bonheur s'exprime
Par des élans soudains, auxquels son cœur répond.

Toutes deux contemplaient ce spectacle magique
Qui fesait tout à coup comme un choc électrique
Vibrer leurs jeunes cœurs,
Quand sous l'émotion dont elles sont saisies
Leurs mains s'entrelaçant se trouvent réunies
Ainsi que celles de deux sœurs.

Toutes deux se jurent une de ces amitiés qui ne s'éteint qu'avec la vie; toutes deux épanchent leur cœur dans de douces et mystérieuses confidences, et toutes deux enfin, s'écrient avec une sorte de désenchantement amer :

« Laissons voguer, ma sœur, notre barque légère,
Sur les flots incertains de ce monde éphémère
Et le destin nous guidera
Doucement vers le port, invisible patrie,
Où tendent tous nos vœux, à notre insu, Marie,
Et le bonheur nous sourira.

Tout cela est frais, ydillique, charmant, et l'on voit que si la muse de M. Kampf se complaît quelquefois en de folles gaîtés, elle sait aussi prendre des airs de reine quand il lui plaît, et coudre à ses habits de riches paillettes d'or.

Un autre personnage accidentel de cette demeure charmante nous reste encore à connaître : c'est le frère du poète, M. Léopold Kampf, capitaine au 15e léger, en garnison à Dunkerque.

Nous l'avons déjà vu dans les deux verrières de la salle du rez-de-chaussée, verrières dont il a donné les dessins d'un bon style, levons maintenant les yeux autour de nous, nous allons le retrouver dans tous les coins de la maison, sous un autre aspect et reproduisant à la manière de Charlet, dont il est un des bons imitateurs, tous ces vieux costumes de *grognards* qui forment le type de l'armée française, — j'aurais dû dire le fond. — M. Léopold Kampf a fait quelques-unes des campagnes d'Afrique et il a rapporté de là des croquis d'Arabes de la plus ravissante, en même temps que de la plus rare exactitude. Ce sont des types. Les dessins de M. Léopold Kampf, sont presque tous à la mine de plomb, sur papier teinté, rehaussé de quelques légers coups de pinceau. A distance, on les prendrait pour des Charlet; mais en les examinant de près, on reconnaît bien vite, malgré leur franchise d'exécution, que ce ne sont que des imitations adroites d'un maître inimitable. Ce qu'ils ont de curieux, surtout, c'est leur vérité *locale*, s'il est permis de s'exprimer ainsi. M. Kampf étant troupier lui-même, excelle à reproduire les troupiers dont mieux que personne il connaît les mœurs et les allures intimes, aussi, aucun détail technique ne manque-t-il à leur ajustement.

Quelquefois aussi, il laisse là le crayon pour la terre et il modèle de très-beaux types militaires, faits dans un sentiment exquis. On est occupé à mouler, au moment où j'écris ces lignes, une figure de troupier fumant sa pipe, qui est d'une très-grande vérité de désinvolture. La nature est toujours le guide de M. Kampf, et quand on consulte ce maître là, on est toujours à peu près certain, avec un peu d'adresse et de talent, de ne jamais se fourvoyer. Je sais bien que cette aptitude à décalquer la nature vraie ne constitue pas le grand artiste : je sais bien que ce n'est pas là le but principal de l'art et qu'en copiant servilement la nature on peut produire de très-mauvaises choses et faire un très-mauvais artiste. Je sais bien qu'il faut la réunion de toutes sortes d'autres qualités : du goût, de la science, du discernement, de l'éclectisme dans l'art pour arriver à produire des œuvres durables ; mais je prétends aussi, que pour la reproduction de certains types donnés, dont la *vérité vraie* est le principal mérite, on peut donner satisfaction à beaucoup d'exigences et se satisfaire soi-même, ce qui est déjà quelque chose. La nature est aussi variée dans son interprétation que dans ses formes et sans inscrire sur sa bannière la devise des révolutionnaires artistiques de 1830 « *le laid c'est le beau* », on peut encore arriver à une manière très-agréable de reproduire la figure de Quasimodo qui est le type du laid, tandis que l'on peut fort bien échouer à représenter la Esméralda, — qui est le type du beau idéal.

La vérité vraie, pure, sans altération est donc le milieu rationnel de ces deux extrêmes ; et de quelque côté que l'on se tourne pour la daguerréotyper, soit dans le monde moral, soit dans le monde physique, on est toujours sûr de trouver des yeux pour la regarder, des gens pour l'admirer, des mains pour l'applaudir !

J. A. LUTHEREAU.

Mme TEDESCO,

PREMIÈRE FORTE CHANTEUSE

DE

L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE.

Au moment où Mme Tedesco poursuit en Belgique le cours de ses représentations — c'est-à-dire de ses succès, — il ne sera pas sans intérêt pour nos lecteurs, de jeter un regard en arrière et de s'arrêter un instant sur les incidents de la vie de cette grande artiste. Dans les conditions même les plus ordinaires, une biographie intéresse toujours ; à plus forte raison quand les faits qu'elle contient ont rapport à un artiste d'une valeur considérable.

Mme Tedesco est du nombre de ces privilégiés ; c'est une sommité de l'art français, — nous aurions pu dire de l'art européen, — car les grandes cantatrices sont rares et le nombre en est fort restreint ; on les compte. Aussi chaque fois que l'artiste aimée se produit sur la scène, est-ce toujours avec un enthousiasme nouveau et avec de bruyantes marques de sympathies qu'elle y est accueillie.

Nous empruntons à l'*Europe artiste* un des journaux d'art les mieux posés de Paris, les notes biographiques qui vont suivre. On reconnaîtra, en les lisant, qu'elles sont l'œuvre d'hommes compétents, qui ont le droit d'écrire et que l'éloge dans leur bouche ou sous leur plume est l'expression exacte de la vérité.

« Un savant académicien du XVIIIe siècle a soutenu un jour un curieux paradoxe sur l'inspiration : selon lui, les années brumeuses n'ont vu naître que des esprits lourds, froids, toujours en lutte avec tout le monde; au contraire, les années pures et belles, pleines de roses et de soleil, ont nourri ces imaginations ardentes qui répandent à pleines mains les plus belles fleurs de l'art. Si cela est vrai, ce dut être par une matinée radieuse que

naquit, à Mantoue, en 1826, Fortunata Tedesco. Ce jour-là, les anges de l'harmonie durent descendre sur terre dans un pur rayon et murmurer de bien doux concerts autour du frais berceau où reposait leur sœur nouvellement née. Nous ne savons si, dès l'âge le plus tendre, la jeune Fortunata montra les plus grandes dispositions pour la musique; mais ce que nous affirmerions au besoin, c'est que, jeune oiseau à peine sorti du nid, elle dut chanter à l'air tiède et parfumé, aux fleurs des bosquets, aux fauvettes des buissons. Tels furent, sans doute, les premiers auditeurs et les premiers maîtres de la petite Fortunata; ainsi s'écoula son enfance, qui ne fut marquée par aucun de ces faits extraordinaires dont les historiens se plaisent à entourer les premiers ans des êtres prédestinés.

Mme Tedesco commença ses études musicales à l'âge de quatorze ans seulement. Elle avait à peine atteint sa seizième année lorsque ses parents la jugèrent assez avancée pour la présenter au chevalier Vaccaï, directeur du conservatoire de Milan. Ce fut sous la direction de ce célèbre professeur qu'elle acheva de former sa voix à toutes les difficultés du chant italien. Or, le chant italien venait justement de subir une transformation complète; la grâce ornée, le chant facile et suave des Rossini et des Donizetti avaient fait place à une nouvelle école, dite l'école de Verdi. On ne peut nier que ce nouveau système n'ait ajouté bien des difficultés à toutes celles dont l'ensemble préexistant constitue la vocale italienne. Cette langue spéciale que l'auteur d'*Ernani* s'est créé, ce style passionné et libre, expressif, dramatique au dernier point dans ses hardiesses singulières, sont un écueil pour les chanteurs inexpérimentés. Du haut de certains morceaux de Verdi, d'un accès si dangereux, combien d'exécutants ont été précipités, faute d'un guide intelligent! Combien sont restés sans voix pour s'être imprudemment complus au milieu de cette *tessitura* suffocante que l'on remarque dans les partitions du maître!

Mme Tedesco, heureusement, sut s'assimiler les éléments de la nouvelle école avec un art infini; elle en pénétra l'expression particulière avec une parfaite lucidité et parvint en peu de temps à adapter à toutes les nuances de cette expression les cordes de son magnifique organe. Les intervalles les plus périlleux, les émissions sonores, les caprices des rhythmes, tous les obstacles contre lesquels tant de jeunes et fraîches voix sont venues se briser, furent résolument abordés et finalement vaincus par la jeune cantatrice. Une rare énergie, une intelligence peu commune et un amour excessif de l'art la soutenaient d'ailleurs dans ces épreuves si ardues. Ce qu'elle déploya de science acquise, d'art, de finesse, de tactique musicale, durant les études qui précédèrent ses débuts à la Scala de Milan, et longtemps même après cette première phase de sa vie d'artiste, il faut renoncer à le décrire. On peut au reste s'en faire une idée en songeant que pendant cinq années consécutives Mme Tedesco a pu chanter impunément soit en Italie, soit en Amérique, le répertoire de Verdi. Mais n'anticipons ni sur notre récit, ni sur l'appréciation plus complète que nous donnerons tout à l'heure de ce merveilleux talent.

Mme Tedesco avait dix-huit ans lorsqu'elle apparut à la Scala, dans *Lulla i Pirollo;* son attitude était assurée; on aurait dit qu'elle avait la conscience de son avenir. Sa voix déjà admirable, sa jeunesse, sa beauté rare, ce caractère de noblesse native que respire sa physionomie, prévinrent tout d'abord en sa faveur; un murmure sympathique l'accueillit à son entrée. Que fut-ce lorsqu'on l'entendit chanter avec la bravoure d'une cantatrice consommée, la terrible cavatine de cet opéra. L'intérêt se changea en admiration; puis l'admiration à son tour ne tarda pas à devenir de l'enthousiasme, lorsque, plus aguerrie et encourragée par le succès, la jeune débutante put donner un libre cours à ses inspirations et dérouler à l'aise aux yeux des spectateurs ravis le tissu fin et serré d'une parfaite vocalisation. Mme Tedesco partit l'année suivante pour Vienne, où elle donna de brillantes représentations. La cour, les sommités de l'aristocratie l'accueillirent avec la plus grande faveur. — « Il » est certain que Mme Tedesco montera à l'apogée de l'art si » difficile de la cantatrice dramatique, écrivait à cette époque » le principal organe de la presse viennoise; Mme Tedesco » prête au récitatif des intentions admirables selon l'intérêt de » l'action qu'il retrace, et cela sans préjudice du charme musical qu'elle répand sur les phrases mêmes qui en sont le plus » dénuées. » — Ainsi, en moins d'un an la jeune cantatrice avait conquis son rang parmi les reines du chant; on la proclamait sans rivale. Certes, c'est à la force, à l'élévation, à la grâce d'un talent exceptionnel, qu'il faut attribuer une victoire à la fois si rapide et si complète.

En 1846, Mme Tedesco retourne en Italie; elle reparaît à la Scala; le public ne l'a point oubliée, et elle joue successivement dans *Saül, Regina di Golconda, Roberto, Saffo,* au milieu des plus vives acclamations. A Gênes, à Brescia, où elle est appelée, même succès, même enivrement; tous les directeurs des théâtres d'Italie sont à ses pieds. Tout à coup, une fatale nouvelle se répand et circule d'un bout à l'autre de la péninsule : la *diva* s'est envolée; Alcyon mélodieux, elle traverse l'Atlantique et va s'abattre sur les plus lointains rivages; la voici à New-York, où elle complète la plus brillante compagnie italienne qui eut été vue en Amérique.

L'Amérique est, à l'heure qu'il est, la terre promise pour les artistes. A peine avons-nous eu le temps de connaître ce riche pays, et le voilà devenu un haut et puissant souverain. Sans doute sa gloire est nouvelle, sa puissance date d'hier; dans l'auréole de ce parvenu on découvre plus d'une tache, dans sa parure plus d'un diamant douteux; mais comment ne serait-il pas fier, se voyant tout à coup tant de force et de grandeur? Pendant que les peuples du vieux monde fouillent dans le passé pour y chercher leurs titres, l'Amérique montre fièrement les siens; eux sont au repos ou au découragement; elle en est à l'œuvre et aux illusions ardentes. Elle s'élève peu à peu au niveau des arts qu'elle sait récompenser; elle comprend la dignité, la noblesse de l'artiste, qu'en Europe on méconnaît chaque jour davantage, et si les hommages qu'elle lui adresse ne sont pas toujours empreints de ce tact et de cette délicatesse qui distinguent les relations des vieux peuples, au moins ces hommages sont-ils sincères et inspirés par un énergique amour de l'art. La musique principalement, le chant italien transportent d'admiration les Américains. Qu'on juge de l'enthousiasme avec lequel ils durent accueillir en 1846 la troupe dont faisait partie Mme Tedesco, et où l'on comptait, outre la jeune et belle cantatrice, les meilleurs artistes de l'Italie, Marini, Perelli, Stephanoni, etc.

Les succès de Mme Tedesco à New-York, à Philadelphie, à Boston, tiennent du prodige. Dans cette dernière ville principalement, où l'on possédait pour la première fois l'opéra italien, les triomphes de la brillante cantatrice prirent tous les caractères du délire. On sait qu'il est d'usage en Amérique de jeter sur la scène de riches cadeaux à l'adresse de l'artiste aimée. Un soir où l'enthousiasme excité par Mme Tedesco était au comble, on vit un spectateur commencer d'abord par lancer aux pieds de la *diva* un bijou d'un grand prix; puis ses bagues, l'épingle qui attachait sa cravate, sa montre, allèrent successivement rejoindre son premier envoi. Enfin, après s'être fouillé avec une sorte de désespoir, n'ayant plus rien à jeter, il finit par précipiter sur la scène.... sa canne et son chapeau. — Ces deux objets figurent aujourd'hui dans un musée particulier de Boston, en mémoire de cette soirée faste, et aussi comme un précieux témoignage du dilettantisme américain.

A la Havane, Mme Tedesco laissa les plus profonds souvenirs. Jamais plus belle, plus majestueuse et plus parfaite cantatrice ne s'était offerte à l'admiration des Havanais. La vive imagination, l'instinct naturel de ceux-ci pour la musique

trouvèrent à s'alimenter amplement dans les magnifiques expressions de la musique italienne. *Lucrezia Borgia, Norma, Attila, Nabuco,* la *Favorita,* provoquèrent de solennels hommages rendus au génie musical de l'Italie, et autant d'ovations pour ses interprètes, en tête desquels brillait Mme Tedesco. *Lucrezia Borgia* permit tout d'abord à la célèbre cantatrice de déployer les riches ressources de son organe et toutes les intentions dramatiques de son style; de l'avis d'un juge compétent, elle rendit les principales situations de ce drame émouvant avec une supériorité désespérante pour ses rivales.

Plus Mme Tedesco étonnait et charmait par son beau talent les auditoires américains qui se passionnaient aux sons de cette voix si pure, plus elle cherchait les moyens de multiplier les ressources de son exécution par des merveilles de sonorité dans toutes les cordes. Son organe avait pris un développement considérable; tous les jours elle réalisait un progrès, une perfection; tous les styles, tous les genres lui étaient également familiers. Toutefois il convient de dire dès à présent que Mme Tedesco n'avait point encore chanté en français; elle ignorait même presque totalement notre idiôme, et les grands rôles du répertoire français, à l'exception de la *Favorite*, lui étaient également inconnus.

Mme Tedesco songea enfin à quitter l'Amérique. Qui sait? peut-être entrevoyait-elle déjà, à travers les brumes de l'Océan, la France et sa capitale, dont la consécration manquait à sa gloire. Mme Tedesco avait épousé à New-York M. Franco. Un voyage en Angleterre fut décidé d'un commun accord entre les deux époux. A Londres, Mme Tedesco rencontra Mlle Alboni, avec laquelle elle était intimement liée. Mlle Alboni était à la veille de devenir Mme la comtesse Pepoli; son engagement à l'Opéra venait d'expirer. Elle ne voulait point le renouveler, disait-elle, et si Mme Tedesco avait quelque idée de la remplacer à Paris, elle était prête à user de toute son influence auprès de M. Roqueplan pour lui obtenir une audition, laquelle, sans nul doute, serait très-prochainement suivie d'un début. — De la part de Mlle Alboni, c'était là un grand désintéressement, peut-être même une noble immolation. Un moment séduite par la brillante perspective qui s'offrait à ses yeux, un moment enivrée en voyant se dessiner plus nettement le vague objet de ses aspirations d'artiste, Mme Tedesco allait accepter les offres généreuses de son excellente camarade, lorsque tout-à-coup elle se ravisa; d'effroyables obstacles se présentèrent à son esprit et firent chanceler sa résolution.

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, Mme Tedesco n'avait jamais chanté en français, et le rôle de Fidès du *Prophète*, entre autres, dans lequel Mme Viardot et Mlle Alboni s'étaient tour à tour distinguées, lui paraissait alors d'une insurmontable difficulté. En conséquence, elle remercia vivement son amie, et la conversation, — car c'est en substance une conversation que nous retraçons ici, — prit un autre cours. Peu de temps après, M. Franco s'embarquait nuitamment pour la France et entrait tout droit un beau matin dans le cabinet de M. Roqueplan.

— Je viens, Monsieur, vous proposer une cantatrice, dit-il au directeur.

— Très-bien... Quel genre de voix?

— Un soprano sfogato.

— Pourrait-elle chanter le rôle de Fidès?

— Je n'en sais rien.

— Alors, Monsieur, je ne vois pas trop...

— Voulez-vous l'entendre?

— Nous sommes, mon cher Monsieur, très-occupés en ce moment... Mais le nom de votre cantatrice, je vous prie?

— Mme Tedesco.

— Donnez-vous donc la peine de vous asseoir.

A ce nom magique, il s'était fait un grand changement dans les manières de M. Roqueplan; le nuage, qui d'ordinaire assombrit la physionomie des directeurs auxquels on vient demander quoi que ce soit, se dissipa comme par enchantement, et l'entretien le plus expansif ne tarda pas à s'établir.

Le début de Mme Tedesco à l'Opéra eut lieu, le 5 novembre 1851, dans la *Reine de Chypre.* Comme ces grands capitaines dont les perceptions, les facultés, le courage grandissent au moment du danger, Mme Tedesco, à la veille de livrer une bataille décisive, se sentit forte et rassurée. Quelques semaines avaient suffi à cette intelligence d'élite pour apprendre notre langue et pour s'assimiler les principes spéciaux de notre déclamation lyrique. Cette magnifique voix charma tout d'abord par sa plénitude, par son timbre éminemment sympathyque. En outre, les connaisseurs constatèrent chez la débutante une facilité d'émission et une égalité de son incomparables. Jamais le rôle de *Catarina* n'avait été chanté ainsi; jamais tant d'expression, de puissance n'avaient été déployées dans l'air du *Gondolier*; la salle entière, un instant oppressée, magnétisée par ces accents si nouveaux, éclata enfin en applaudissements: le succès était enlevé.

Le 23 avril 1852, Mme Tedesco créa le rôle de Théodora dans le *Juif-Errant.* Son talent dans cet ouvrage jeta de si vives clartés, eut des teintes si lumineuses, que c'est à peine si l'on remarqua les astres voisins. Roger, le ténor italien par l'âme et la méthode, français par l'esprit, put seul lutter à armes égales avec la grande cantatrice, ou plutôt tous deux soutinrent à eux seuls le poids de cet opéra et en établirent le succès.

Mme Tedesco aborda peu de temps après une œuvre immense, le *Prophète* du jour où elle chanta pour la première fois le rôle de Fidès, elle s'établit en reine à l'Opéra.

Pour saisir le fil conducteur à travers les détours de ce labyrinthe d'harmonie, pour comprendre et rendre ce que le maître a dit avec une simple note, un intervalle, un trait, il faut à l'interprète une intelligence hors ligne, il faut presque du genie.

Mme Tedesco avait cette fois des modèles; elle eut assez de raison pour n'en copier aucun; elle se rendit compte de tous les procédés mis en œuvre par ses devancières pour se faire une manière originale. Mmes Viardot et Alboni avaient déplacé le caractère essentiel, l'intérêt du rôle de Fidès, pour le transporter chacune sur son propre terrain, dans la sphère de ses moyens particuliers; Mme Tedesco comprit avec une rare sagacité qu'entre ces deux limites extrêmes, il y avait une place à prendre; elle s'en empara résolument. Le plus éclatant succès couronna son œuvre.

Mme Tedesco a prouvé dans le *Prophète* qu'on peut être pathétique sans contorsions, cantatrice sans placidité; son talent y embrasse une surface que l'observation la plus scrupuleuse ne peut mesurer du premier coup-d'œil; il faut s'aider de la réflexion et de l'étude pour saisir tous les points jusqu'alors inoccupés qu'elle illumine de son génie, toutes les nuances diverses auxquelles elle ajoute un intérêt nouveau. On avait joué le rôle de Fidès, on en avait dramatisé les situations principales avec un mérite que nous ne songeons nullement à contester; puis on l'avait vocalisé; mais jamais on ne l'avait joué et chanté en même temps. Or, pour réunir, ces deux supériorités en une seule, pour réconcilier deux genres distincts et ennemis, pour réaliser une fusion entre le drame et l'art vocal moderne, il fallait une artiste complète; cette artiste s'est rencontrée. Mme Tedesco porte dans le drame tout ce que l'âme peut lui communiquer pour donner plus de force à l'expression vocale, et elle double l'expression dramatique en lui prêtant toute la puissance et tout l'attrait du charme mélodique. Telle fut, dit-on, Mme Pasta, dont les inspirations soudaines émerveillaient Talma, si profond dans la connaissance de tous les moyens d'émouvoir.

Mme Tedesco est donc à la fois dramatique et musicale. Co-

médienne, elle est à la fois énergique, puissante et tendre; elle est vraie surtout. — Nous appuierons sur ce mot, que le drame lyrique a si souvent évoqué dans ces derniers temps, mais dont il nous semble qu'on n'a point encore compris la portée exacte, au point de vue justement de l'objet auquel on le rapporte. L'art ne saurait abjurer toute forme noble et pure. La vérité ne doit point se présenter au théâtre sous un aspect repoussant; la violence, l'emportement sont des passions indignes de se produire avec le concours de l'expression la plus élevée, la plus immatérielle : l'expression musicale. On a beaucoup applaudi, depuis une dixaine d'années, le drame au front haut, à la démarche assurée, à l'accent impérieux, au geste brusque, aux éclats désordonnés; pour nous, jusqu'à plus ample information, nous maintiendrons qu'en matière de drame lyrique, où l'on nous accordera bien que la musique doit tenir place, la vérité n'est pas là où d'ordinaire la cherche le public vulgaire; elle est dans l'intime concordance des éléments divers dont l'ensemble constitue l'opéra dramatique; elle réside chez certaines intelligences artistiques supérieures, sinon encore tout-à-fait dégagée des voiles qui l'ont si longtemps dérobée à nos yeux, du moins rayonnante déjà et bientôt souveraine.

Comme cantatrice, Mme Tedesco personnifie la perfection la plus absolue. Sa voix, d'un timbre d'or s'étend majestueusement du *sol* grave à l'*ut* aigu, et pourrait même, par l'art infini qu'elle possède, atteindre jusqu'au *mi* et au *fa*. Rien de violent, de heurté, de disparate ne peut y être signalé par la critique. C'est un de ces lacs transparents sur lesquels on craint même de voir passer l'aile d'un cygne. Cette voix a des inflexions spéciales qui pénètrent l'âme et y réveillent les sensations endormies; elle fait résonner sans efforts cet autre instrument divin que tous nous portons au fond de nous-mêmes et dont les grands artistes seuls possèdent le mécanisme. Les traits exécutés par Mme Tedesco sont exquis; elle n'égrène les perles de sa vocalisation qu'à bon escient, lorsqu'elle peut les enchasser dans une monture digne de leur éclat et de leur pureté. Le style, la phraséologie de Mme Tedesco sont à elle; Mme Tedesco profite de toutes les méthodes et de tous les styles, mais elle sait choisir en critique judicieuse; elle ne ressemble à personne, parce qu'elle consulte avant tout sa propre nature et qu'elle sait que toute imitation est stérile. Elle fait de splendides créations des rôles qui ont déjà été créés.

Le talent de Mme Tedesco appartient désormais à la France, et il grandira encore sous l'influence de nos applaudissements. A chacun des rôles qu'elle a tenus jusqu'ici, Mme Tedesco a attaché un intérêt ineffaçable. La *Favorite*, la *Fronde* doivent en dernier lieu à la célèbre cantatrice, l'une, de magnifiques représentations, une reprise splendide; l'autre, une création intelligente et qui aurait été complète si des éléments suffisants eussent été mis à la disposition de l'artiste.

Nous avons parlé de la cantatrice, mais nous n'avons encore rien dit du caractère de la femme. Il semblerait, en effet, que ce point délicat dût nous imposer une extrême réserve; mais l'écrivain ne doit, en aucun cas, se soustraire aux obligations de la tâche qu'il s'est imposée, et la nôtre consiste à ne déguiser aucune des lignes du portrait que nous venons d'esquisser; achevons le donc à nos risques et périls, en rendant hommage à la grâce inaltérable de Mme Tedesco, à la simplicité de ses habitudes et à la bonté de son cœur.

Au reste, nous eussions pu nous dispenser d'une semblable appréciation : noblesse de talent ne suppose-t-elle pas noblesse de caractère?

A. Giacomelli. — Ch. Desolme.

L'ECOLE BELGE DE ROME,

M. CARLIER ET SON ENVOI; LES RAPPORTS DES LAURÉATS.

Pour satisfaire à une clause du réglement qui impose aux lauréats des grands concours de nos académies, d'envoyer à des époques déterminées, un ou plusieurs de leurs ouvrages, M. Carlier a fait parvenir au ministère de l'intérieur un tableau d'histoire. Ce tableau représentant *Marc-Antoine et Cléopâtre essayant des poisons sur un esclave*, est exposé au Musée de Bruxelles. On ne peut pas dire qu'il y ait été placé avec intelligence, mais enfin il y est placé, et le public a été admis à le visiter.

Commençons par dire que l'opinion, non-seulement des artistes, mais du public a été défavorable à ce tableau. C'est, effectivement une œuvre, dont l'ensemble est malheureusement conçu et dont les effets sont complétement manqués. Ce n'est vrai à aucun point de vue et nous avons entendu dire, partout autour de nous, qu'il était parfaitement inutile d'aller étudier les chefs-d'œuvre de la ville éternelle, pour s'en inspirer de cette façon là.

Cette critique est trop violente: un artiste peut se tromper sans que, pour cela, l'on ait à désespérer de son avenir, et M. Carlier est du nombre des jeunes lauréats qui promettent le plus au pays pour ne pas espérer autre chose.

La critique la plus bienveillante ne pouvant trouver à louer le tableau dans son exécution a essayé de se rejeter sur l'idée et de la faire prévaloir. Pour nous, l'idée est comme la peinture; elle est mauvaise, par cela qu'elle est aussi mal exprimée que mal conçue.

Cléopâtre est un type de beauté antique et Marc Antoine n'était pas moins remarquable, si l'on en croit les historiens; tandis que dans le tableau de M. Carlier, leur beauté relative est de la plus vulgaire espèce. Ces bras de boucher, cette pose paysannesque de Marc-Antoine et cette attitude sombre et mélodramatique de Cléopâtre, donnent une idée précisément contraire à celle de la vérité historique et de celle que le peintre aura sans doute voulu rendre. Joignez à cela un ton impossible, un ton de grisaille manqué, sali par je ne sais quelle teinte boueuse qui jette une fadeur et une lueur cadavéreuse sur tout le tableau.

Ce n'est ni la poétique et blonde teinte de la lune; ce ne sont ni les tons irisés du crépuscule; c'est quelque chose de blafard, de fauve et de graisseux dont nous ne connaissons aucun analogue dans les aspects de la nature. Si encore il y avait quelque chose de fantastique, on pardonnerait l'absence de la couleur en faveur de la féérie de l'effet : mais il n'y a rien, absolument rien; pas même l'ombre d'un semblant de style que l'on a prétendu y trouver. Ce tableau n'émeut, ni n'intéresse; il provoque l'indifférence et voilà tout. La science matérielle du pinceau y est même nulle : il n'y a ni difficulté vaincue ni audaces de brosse; c'est froid rond, mou, et de plus, on trouve même des reminiscences maladroites. Aussi, la main gauche de l'esclave, crispée sur sa poitrine, est copiée littéralement d'après le plâtre connu de la main du *Moïse*. Quand on fait des emprunts aux maîtres il faut être plus adroit à les dissimuler.

Tout ceci nous engage à revenir sur une idée que nous



Mme Tedesco.

avons déjà émise mainte et mainte fois, à propos des lauréats de nos académies, on exige beaucoup trop d'eux, ou plutôt, on leur demande beaucoup trop de choses en dehors de celles qu'ils devraient apprendre. On veut en faire des savants au lieu d'en faire des artistes; on ne fera ni l'un ni l'autre. On n'obtiendra jamais que des demi-docteurs et des peintres ou des statuaires manqués. Citez-moi les artistes qui sont revenus d'Italie avec un talent neuf et original? — Les chefs de notre École, ceux qui ont aujourd'hui un cachet individuel, sérieux, n'y sont pas allés. Les autres s'y sont dénationalisés; c'est-à-dire qu'ils se sont éloignés autant qu'ils l'ont pu du type de l'École flamande pour prendre je ne sais quel espèce de juste milieu insignifiant qui ne les classe dans aucune catégorie. Il nous semble qu'au lieu de demander *trimestriellement* à nos élèves résidant à l'étranger des *rapports* que l'Académie des beaux-arts passe son temps à combattre ou à réfuter (*) et qu'eux-mêmes perdent leur temps à rédiger, il nous semble, dis-je, que l'on ferait beaucoup mieux de les laisser à des études sérieuses que de les en détourner par des questions qu'ils ne sont pas aptes à résoudre. La vie d'un artiste est à peine assez longue pour compléter son éducation et les études qui sont absolument indispensables à ses travaux journaliers.

Sans doute, il est très-curieux de connaître l'état *de la sculpture chez les Egyptiens et chez les Grecs avant Phidias* (**); cela peut être très-utile à un archéologue et peut-être un peu à un statuaire; mais sincèrement, à quoi cela peut-il servir à un peintre? —Je préférerais que M. Carlier connût un peu moins les productions de l'art hiératique et nous fît un peu de meilleure peinture.

Nous le répéterons donc jusqu'à satiété, parce que nous croyons être dans le vrai, l'académie, tout en ayant eu d'excellentes intentions, on doit le reconnaître, nous paraît s'être complétement fourvoyée en cette circonstance. Elle a demandé trop; aussi, on ne lui donne rien.

Et puis, n'est-ce pas un singulier spectacle, que de voir la contradiction s'établir entre les membres de ce corps savant et élire domicile au sein même de l'Académie? Il est au moins étrange, on en conviendra, que lorsque M. Alvin proclame l'avantage et l'excellence de ces concours scientifiques et littéraires que l'on fait subir préalablement aux lauréats et applaudit aux résultats qu'ils produisent (***),

(*) Voici ce qu'on lit dans un rapport fait sur ces *rapports* :

« Notre jeune artiste *a jugé trop légèrement* cette époque (l'époque de Giotto) qu'il représente à tort comme stationnaire. Sans doute, elle n'a pas franchi d'un bond l'espace immense qui la sépare du siècle suivant; mais elle a eu des hommes de génie, de jugement solide et d'admirable persévérance, qui ont fixé le principe du grand, du vrai et du beau. Simon Memmi, Ocagna, Gaddi, etc. que M. Carlier *apprécie un peu en écolier*, sont des maîtres dans la grande école, et j'aime à croire qu'il les reconnaîtra comme tels après avoir vu le cimetière de Pise. »

. . . . . « L'auteur du rapport *se trompe également* en prétendant retrouver dans le Poussin, la reproduction des types de Massaccio. A son époque, on cherchait d'autres caractères et l'on se livrait par conséquent à d'autres études. »

. . . . . . « Le jugement du jeune artiste sur Perugin *est trop sévère* et nous l'attendons à plus tard, quand il aura vu et étudié les ouvrages de cet homme à Pérouse. »

(Rapport de M. Navez sur une communication de M. Carlier, lauréat du grand concours. — *Bulletin de l'Académie*, Tome XX, n° 4, p. 220.

(**) Dernier mémoire de M. Carlier peintre d'histoire. — Bulletin de l'Académie T. XX, n° 6, p. 289.

(***) Alvin — Résultats des examens subis par les lauréats des concours de peinture et de sculpture; *Bulletin de l'Académie*, T. XIX, pages 260-261.

MM. Roulez, Roelandt, Van Hasselt et Navez battent en brèche l'opinion de leurs honorables confrères en niant ces mêmes résultats dans des rapports parfaitement circonstanciés(*). Voilà donc du travail et de la science perdus. Il faut avouer que l'Académie à d'autres moyens d'employer utilement son temps que de le passer à redresser les erreurs de ses lauréats et que les artistes de l'école Belge à Rome ont beaucoup mieux à faire aussi, que de perdre leur temps à griffonner des mémoires qui ne servent à rien.

« *Le temps est un trésor dont il faut être avare!* »

Ceci est un vers que mon vieil ami Eloy Johanneau, avait écrit sur la porte de son cabinet de travail et que tous nos artistes devraient faire graver sur les murs de leurs ateliers.

28ME EXPOSITION

DE L'INSTITUT DES BEAUX-ARTS.

L'*Institut*, cette fois, a fait preuve d'une fidélité rare dans ses annales; il est remonté dans son grenier de la place de l'Hôtel de Ville et il y a installé sa vingt-huitième exposition.

Le nombre des tableaux est un peu plus nombreux que d'habitude, il y en a environ 150; mais plus il y a des tableaux, plus la place devient étroite, et plus elle est étroite plus elle devient obscure. Il n'y a guère qu'une bonne vingtaine de tableaux qui soient bien exposés; tout le reste est dans une demi teinte qui leur est sans doute favorable, puisqu'on l'a augmentée encore, en bouchant un tiers des fenêtres qui sont déjà fort peu larges. C'est là un calcul dont il nous est impossible de pénétrer le sens. Partout, on cherche à donner aux tableaux de la lumière; à l'*Institut*, au contraire, on s'évertue à les couvrir d'ombre par quelque mystérieuse combinaison.

Prenez-garde, Messieurs de l'*Institut*; si vous cachez vos tableaux les mauvaises langues diront qu'ils ne valent rien!

Je sais bien qu'en ce qui concerne la présente exposition, il y aurait peut-être injustice à prétendre cela, mais les mauvaises langues n'y regardent pas de si près. Elles se moquent pas mal que vous ayez inscrit sur votre catalogue les noms de Achenbach, de Calame, de Décamps, de Wauters, d'Eckhout, de Kuhnen, de Fourmois, de Roffian, de Dewaille, de Tenkate; qu'est-ce que cela leur fait,

(*) M. Renier pensionnaire d'Archis à Rome crut découvrir, en visitant la basilique de Saint-Laurent hors des murs, une mosaïque complétement inédite et relative à l'histoire de la Belgique; vite il rédigea son petit mémoire et l'envoya à l'Académie de Bruxelles, laquelle nomma 3 rapporteurs. Or, M. Roulez, résumant l'opinion de ses deux collègues prouve, texte en main à M. Renier qu'il s'est fourvoyé et qu'il se trouve en pleine contradiction avec un passage de Panvini dans son ouvrage intitulé : *de septum urbis ecclesiis*. — Puis il ajoute :

« Quoique ce monument n'ait nullement trait à notre histoire, l'Académie pourrait attacher quelque intérêt à le publier, si, comme le pense l'auteur, il était entièrement inédit; mais la publication a été faite *depuis longtemps* par Ciampini dans ses *vetera monumenta*. » — *Bulletin de l'Académie*, T. XIX, n° 6, p. 284. »

« *Calomniez, calomniez, il en reste toujours quelque chose!* » Telle est la maxime des gens qui tiennent absolument à dire du mal et qui ont une petite dent contre l'*Institut des Beaux-Arts.* Il ne faut jamais donner prétexte à la critique ; elle en a bien assez, dans les œuvres que nous soumettons quotidiennement à ses jugements.

Il y a, quoi qu'on en puisse dire, de très-charmants petits tableaux de genre à l'exposition ouverte en 1854 par l'*Institut.* Le tableau de genre et le paysage y comptent plus d'une petite perle et nous ne sommes pas étonné que les loteries de cette association, prennent à chaque nouvelle exposition une importance plus considérable. Cette année ce sera le portrait de S. A. R. le duc de Brabant qui aura les honneurs de la gravure. Il viendra le troisième de cette belle série commencée par S. M. le roi des Belges et continuée par le portrait de notre feue reine. — Sans aucun doute, il s'étendra, d'année en année, à tous les membres de la famille royale, et formera ainsi une galerie princière fort remarquable. C'est un moyen de popularité excellent, car dans le château comme au village on trouvera de ces beaux portraits pendus à toutes les murailles.

A propos de bons portraits, dans quelle catégorie rangerons nous celui de M. De Keyser? — Pour nous, ce n'est pas un portrait peint ; c'est une étude suffisante pour le graveur et il est présumable qu'il n'a pas entendu faire autre chose. Un graveur n'a pas absolument besoin d'un chef-d'œuvre, et M. De Keyser s'en est parfaitement acquitté.

Les amateurs qui visiteront l'exposition de l'*Institut*, devront s'arrêter devant les petits tableaux d'Eckhout, père, de Decamps, de Charles Wauters, de Tenkate, de De Coene, de Tavernier, de Meganck, de Taymans, de Van Laethem, de Cannel de Gand, de Gernaert, de Wittkamp, de Billoin, de Leclerq ; nous les engageons aussi à faire une halte devant les paysages d'Achenbach, de Kuhnen, de Fourmois, de Dewaille, de Quinaux, de Lauters, de Roffiaen, de Schoufs et même de Mlle Beernaert. A quoi bon, après tout, ces recommandations, les bonnes choses attirent naturellement le regard des vrais connaisseurs et il est plus que probable que l'homme intelligent ne passera jamais à côté des moutons de Louis Robbe ou des fleurs de Henri son frère, sans leur tirer son chapeau. Les frères Robbe font, chacun dans son genre, des progrès énormes; il en est de même des marines de Clays et de Musin ; des intérieurs de Génisson et de Daems, des pigeons de M. Voerdecker et des petits oiseaux de Mme Vervloet; ce sont là toutes choses qui attirent fatalement l'attention.

Il est fâcheux, nous le répétons, que l'*Institut des Beaux-Arts de Bruxelles* qui est une des plus vieilles associations artistiques du pays, ne veuille pas comprendre qu'il lui faut un local à demeure pour ses expositions et que ce local doit réunir toutes les conditions nécessaires à une exposition de peinture. *La place de l'Hôtel de Ville* est certainement un endroit central fort convenable; mais l'emplacement choisi par la société est trop en dehors de tout ce qu'il est utile de réunir quand on veut prétendre à faire une exposition d'objets d'art. Puisque le *Cercle artistique* va quitter son local des Galeries pour prendre celui de la *maison du roi*, pourquoi l'*Institut* ne profiterait-il pas de cette vacature pour prendre des arrangements avec la direction des Galeries. Il faut à la société un *local à demeure.* Les dépenses seraient peut-être plus fortes; mais incontestablement les recettes doubleraient. C'est mal comprendre l'intérêt de l'association que de lésiner sur des choses de cette nature, sur des besoins de première nécessité. Tout local, quel qu'il soit, vaudra toujours mieux que celui qu'on a.

J'ai souvent entendu faire le reproche à l'*Institut* de ne jamais faire parler de lui ; parbleu je le crois bien ! on le dirait, tant il cherche l'ombre, de la famille des hiboux. L'art a besoin d'éclat, de solennité, de retentissement ; le nom des artistes doit toujours être en contact avec l'oreille du public qui, malheureusement, a tant de préoccupations diverses, qu'il n'a que trop de propension à l'oublier.

Que les *membres de la Commission* se réveillent donc, c'est le seul moyen de faire revivre une institution déjà vermoulue, presque vieille de dix-huit ans. L'oubli de toutes choses, c'est la mort!

J. A. L.

EXPOSITION

GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS A BRUXELLES EN 1854.

Une nouvelle exposition générale des beaux-arts va s'ouvrir, à Bruxelles dans quelques mois. Comme il est très-probable que l'exposition annuelle de Paris sera renvoyée à l'époque de l'*Exposition universelle* qui aura lieu en France en 1855, il n'est pas douteux que l'exposition de Bruxelles, n'acquierre, cette année, une importance qu'elle n'avait pas encore eue jusqu'ici.

Voici en quels termes le *Moniteur Belge* nous apprend cette bonne nouvelle :

« Art. 1er. Une exposition générale d'œuvres d'artistes vivants aura lieu à Bruxelles en 1854.

» Elle s'ouvrira le 1er août et finira le 30 septembre.

» Art. 2. L'organisation et la direction de la dite exposition sont confiées à une commission dont les membres seront nommés par notre ministre de l'intérieur. »

Cet arrêté est précédé du rapport suivant adressé au Roi par M. le ministre de l'intérieur :

« Sire !

» Par arrêté royal du 7 janvier 1835, Votre Majesté a décidé qu'une Exposition d'objets d'art aurait lieu à Bruxelles tous les trois ans.

» Aux termes de cet arrêté, une Exposition doit s'ouvrir, sous les auspices du gouvernement, dans le cours de l'année actuelle.

» Comme le Salon de 1851 devait coïncider avec l'Exposition générale de l'industrie de Londres, Votre Majesté crut devoir donner

à cette exhibition un caractère plus général, en y conviant les artistes de tous les pays.

» Pour prouver que l'appel du gouvernement de Votre Majesté a été couronné de succès, il suffit de rappeler que sur 792 artistes exposants, 314 appartenaient à l'étranger. Ce dernier nombre se décompose de la manière suivante :

» France	163
» Allemagne	62
» Hollande	59
» Italie	20
» Suisse	9
» Espagne	1

L'exemple donné par la Belgique n'a pas tardé à être imité. Indépendamment des expositions universelles qui ont été organisées à New-York et à Dublin, et auxquelles les œuvres d'art ont été appelées à contribuer aussi bien que les produits de l'industrie, le gouvernement français a récemment décrété qu'une Exposition générale des beaux-arts s'ouvrirait à Paris en même temps que l'Exhibition universelle de l'industrie qui doit y avoir lieu en 1855. Le Salon de Bruxelles de 1854 servira en quelque sorte de préliminaire à cette grande solennité artistique, et votre gouvernement, Sire, a la confiance que l'accueil hospitalier que les artistes étrangers ont reçu en 1851, les engagera à se rendre, avec non moins d'empressement, à l'invitation qui leur sera adressée pour l'Exposition de 1854.

» Quant aux artistes nationaux, ils tiendront à honneur de prouver que les trois années qui viennent de s'écouler ont été mises à profit, et qu'ils n'ont pas laissé s'amoindrir le glorieux héritage qui leur a été légué par les illustres maîtres de l'École belge.

» Les expositions précédentes commençaient le 15 août pour finir dans les premiers jours d'octobre. L'expérience a démontré qu'il serait favorable d'avancer l'époque de l'ouverture ; elle pourrait, en conséquence, être fixée au 1er août ; la clôture aurait lieu le 30 septembre.

» J'ai l'honneur de proposer à V. M. un projet d'arrêté conçu dans les vues exposées ci-dessus. »

DOCUMENTS

POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN.

Dans l'une de nos dernières livraisons (p. 65) nous avons publié un tableau synoptique, résumant la date de la fondation des principales Académies de peinture et de sculpture de l'Europe en indiquant, autant que possible, les fondateurs et nous disions que nous publierions l'histoire particulière de chacune d'elles.

Naturellement les Académies Belges auront plus d'importance pour nous et nous comptons bien nous en occuper d'une manière toute spéciale ; mais en attendant, quand un document étranger nous tombe sous les yeux, il est de notre devoir de l'enregistrer. Aujourd'hui c'est le tour de l'Académie de peinture de Paris.

Un document de la plus haute importance vient d'être découvert à la Bibliothèque impériale de Paris et il a été publié par M. Anatole de Montaiglon sous le titre de : *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664.*

On fixe, en effet, la date de la fondation de l'Académie de Paris à la première de ces deux dates, de sorte que ces documents, remontant au principe de la formation, jetteront un jour tout nouveau sur les commencements de cette institution célèbre. Il est bien entendu que nous ne parlons ici, que de l'Academie lorsqu'elle fut régulièrement constituée, sous le règne de Louis XIV ; car son origine traditionnelle irrégulière, remonte à une époque antérieure. Quelques peintres de Paris s'associèrent dès 1391 et formerent, comme à Vénise et comme a Florence, où il en existait déjà, une espèce d'*Académie de Saint Luc*, destinee à défendre les intérêts des associés. Il faut avouer, qu'à cette époque, elles n'avaient rien de bien profondément artistique ; mais enfin ce fut le germe embryonnaire de ces puissantes corporations d'où plus tard, il sortit des artistes célèbres.

Les documents publiés par M. Anatole de Montaiglon appartiennent à la seconde période de l'Académie, c'est-à-dire à sa formation légale, reconnue, consacrée par des actes authentiques. Nous empruntons à un très-curieux feuilleton, publié par *l'indépendance* les observations qui vont suivre sur le travail de M. de Montaiglon.

Il faut d'abord savoir que le travail mis au jour par ce patient investigateur est anonyme. Le premier soin de M. Anatole de Montaiglon fut de rechercher quel pouvait en être l'auteur. Ses perquisitions à cet égard ne le conduisirent à la découverte d'aucun renseignement certain. Il ne lui restait que le champ bien vague des hipothèses. Un seul point n'était pas douteux, c'est que l'auteur des Mémoires en question avait été lui-même membre de l'Académie. Il restait à trouver son nom. M. de Montaiglon s'y prit d'une manière originale et nouvelle. La liste des académiciens sous les yeux, il s'attache, dans sa préface non pas à déduire les motifs qui doivent faire attribuer à tel d'entre eux la paternité du manuscrit heureusement tiré de l'oubli ; mais à chercher les motifs qui excluent tout droit à cette paternité. Le nom de Henri Testelin, peintre, écrivain et secrétaire de l'Académie, depuis 1656 jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes, est le seul qui lui resta après toutes ses éliminations. Testelin devient donc pour lui l'auteur des Mémoires, parce que rien ne prouve qu'il ne les a pas composés. A défaut de témoignage positif, il en prend un négatif. Cette méthode est singulière ; mais nous ne passerons pas notre temps à la discuter. Il importe assez peu que l'ouvrage soit de Testelin ou de tout autre. Voyons ce qu'il contient.

Tandis que la plupart des institutions scientifiques ou littéraires de l'Europe sont nées facilement du bon plaisir d'un souverain ou de la libéralité d'un premier ministre, l'Académie de peinture et de sculpture de Paris fut le produit d'un laborieux enfantement. La cause première de l'établissement de l'Académie de peinture fut le désir qu'éprouvèrent les vrais artistes d'échapper à la domination des maîtres jurés qui exerçaient sur eux une véritable tyrannie. Forts de leurs priviléges, les jurés s'étaient adjugé le monopole du commerce des tableaux qu'ils exploitaient au détriment des hommes de talent ; ils avaient fait un réglement d'après lequel nul ne pouvait être peintre ou sculpteur sans avoir fait son apprentissage chez l'un d'eux et travaillé quatre années comme son compagnon, c'est-à-dire comme son esclave. Cette prétention exorbitante révolta les hommes de talent qui cherchèrent les moyens de s'y soustraire, les uns en se retirant dans les lieux d'asile où ne pénétrait pas la juridiction des maîtres, les autres en sollicitant le titre de peintres du Roi. Les maîtres ne se tinrent pas pour battus ; ils présentèrent une requête à l'effet d'obtenir que le nombre des peintres dits de la maison du Roi fussent réduits à six au plus avec défense d'exécuter d'autres ouvrages que ceux qui leur seraient commandés pour le service de Sa Majesté. Le plus curieux, c'est que cette requête fut admise au Parlement.

Les artistes ainsi pourchassés par les maîtres jurés conçoivent, sous la minorité de Louis XIV, le projet de fonder une Académie et de la faire déclarer indépendante. Les célèbres peintres Le Brun et Le Sueur, protégés par le chancelier Séguier, sont à la tête du mouvement. La demande qu'ils adressent au Roi est accueillie et l'Académie se constitue. Les académiciens se cotisent pour faire un premier fonds d'établissement et tiennent leurs séances dans un appartement qui leur est prêté par un ami de l'un d'eux. Tous les membres font des dons à l'école académique vers laquelle affluent les élèves ; Le Brun abandonne, pour cette destination, toutes les études qu'il a faites à Rome d'après Raphaël. Des cours sont ouverts pour les différentes branches des beaux-arts. Pendant longtemps l'Académie n'a d'autres ressources que la cotisation de ses membres et la rétribution payée par les élèves. C'est en 1663 seulement (elle existait depuis 1648) que le Roi, sur la proposition de Colbert, lui accorde une pension de 4,000 livres.

Cependant, le pouvoir des maîtres jurés, fondé sur le respect des priviléges qui entravaient alors l'exercice de toutes les professions manuelles ou libérales, n'était pas abattu. Ils luttèrent energiquement et souvent avec succès contre leurs anciens pupilles émancipés. Pendant quinze ans ce ne furent, de part et d'autre, que pla-

cets, suppliques, requêtes, arrêts, oppositions, etc. Tantôt c'est l'Académie qui triomphe, tantôt ce sont ses adversaires. Ces vicissitudes sont rapportées fort en détail par l'auteur des Mémoires (Testelin ou autre) qui donne scrupuleusement les pièces à l'appui. Elles se terminent enfin en 1664 par un arrêt définitif du Parlement qui déboute définitivement les maîtres jurés de toutes leurs prétentions, après promesse faite par les académiciens de toujours bien composer leur Compagnie.

A l'époque où les peintres du premier mérite avaient tant de peine, en France, à sécouer le joug des abus du privilége, les artistes jouissaient en Belgique d'une entière liberté. Ils étaient affiliés à une corporation ainsi que les autres hommes d'art et de métier; mais c'était une pure formalité qui ne mettait aucune entrave à l'essor de leur talent. Au point de vue de la comparaison qu'on peut faire de la condition des artistes dans les deux pays et de l'influence que cette condition a pu exercer sur le développement de leur génie, les Mémoires publiés par M. A. de Montaiglon sont curieux à lire.

Deux autres documents, publiés dans les *Archives de l'art français* au moment où paraissaient les Mémoires dont il vient d'être question, sont, en quelque sorte, le complément nécessaire de ceux-ci. Le premier est une liste chronologiqne des membres de l'Académie de peinture et de sculpture depuis son origine (1648) jusqu'en 1793; le second renferme l'indication des morceaux de réception fournis par les académiciens dans le même laps de temps, d'après un relevé fait sur les registres de la Compagnie. Ces deux documents nous intéressent particulièrement, attendu qu'il y est fait mention d'un certain nombre d'artistes belges qui ont fait partie de l'Académie. Il en est, dans le nombre, dont le nom est resté célèbre; d'autres sont oubliés, bien que la distinction qui leur fut accordée témoigne de leur mérite.

Parmi les douze membres fondateurs de l'Académie, appelés les Anciens, nous voyons deux artistes flamands: Juste d'Egmont, peintre de paysage, né à Anvers, et Gérard Van Opsal, de Bruxelles, sculpteur. Parmi les quatorze académiciens choisis ensuite pour former le corps complet de la Compagnie, figurent encore quatre Belges, savoir: P. Van Mol et Van Plattenbergh (dont le nom fut traduit en Plate-Montagne). Anversois tous deux, Gérard Gosuin, de Liége, et Philippe de Champagne. Ainsi des vingt-six premiers membres de l'Académie de peinture de Paris, nous en pouvons revendiquer six. C'est un fait honorable de plus à consigner dans nos annales artistiques et que les publications dont nous rendons compte font connaître pour la première fois. Il est bon de remarquer que la dignité d'académicien n'était pas un titre purement honorifique; elle donnait des fonctions actives de professeur; en sorte que ceux qui en furent revêtus peuvent être considérés comme les véritables fondateurs de l'école française. La liste chronologique, continuée jusqu'en 1793, mentionne beaucoup d'autres artistes nés dans nos provinces. Nous les citerions si nous pouvions, sans excéder les limites dans lesquelles nous sommes obligé de nous renfermer, donner des particularités historiques et critiques sur quelques-uns d'entre eux; mais la sèche transcription d'une série de noms propres offrirait peu d'intérêt.

Les académiciens du dix-huitième siècle étaient plus galants que ceux du dix-neuvième. Ils admettaient des femmes dans leur Compagnie. Il est vrai que cette justice rendue au mérite féminin, menaçant de dégénérer en abus, il fut pris, en 1772, une décision d'après laquelle on ne pourrait admettre désormais plus de quatre académiciennes. C'était du moins faire une part au beau sexe, tandis qu'aujourd'hui Mlle Rosa Bonheur, frapperait vainement à la porte de l'Institut.

Le second des deux documents que nous citions tout à l'heure comme servant à compléter les Mémoires exhumés par M. de Montaiglon est l'indication des morceaux de réception des membres de l'ancienne Académie de peinture, de sculpture et de gravure. Les candidats aux places vacantes à l'Académie devaient se présenter sous le patronage des deux membres et fournir une preuve de leur capacité comme peintres, sculpteurs ou graveurs en exposant sous les yeux de l'Académie assemblée un ou plusieurs de leurs ouvrages qu'ils certifiaient avoir exécutés. Si la Compagnie les jugeait dignes d'être admis, ce qui était décidé par un vote secret, les candidats prenaient le titre d'agréé et faisaient *sous condition,* partie du corps académique. La condition, c'était que l'agréé fît *sous les yeux* de deux membres délégués, un morceau dont le sujet lui était indiqué. Ce n'était pas, on le voit, le temps de la confiance. Le morceau terminé était présenté à l'Académie qui l'admettait ou le rejetait. Dans le cas d'admission, l'agréé devenait académicien.

L'obligation imposée aux académiciens de fournir un morceau de réception avait des avantages qui nous font regretter qu'une disposition semblable n'ait pas été inscrite dans le règlement de la classe des beaux-arts de notre Académie. Les artistes, peintres statuaires et graveurs appelés à l'honneur de siéger dans cette Compagnie consentiraient volontiers, non pas à exécuter sous les yeux des deux commissaires un morceau qui témoignât de leur capacité, comme à l'ancienne Académie de peinture, mais à payer, en quelque sorte, leur bienvenue par le don d'un ouvrage qui laisserait une trace matérielle de leur élection. Ces productions, réunies en un musée spécial, formeraient un jour les annales illustrées de la classe des beaux-arts. L'adoption de cette idée donnerait un nouveau relief à notre Académie et lui assurerait dans l'avenir la propriété de collections d'un grand prix.

Nous reviendrons sur ces documents, qui, même au point de vue de l'art belge, ont un côté très-utile et très-curieux dont on ne peut nier la réalité. — J. A. L.

RÉVÉLATIONS

SUR DEUX PEINTRES FLAMANDS DU XVIIe SIÈCLE

INCONNUS EN BELGIQUE.

II.

JEAN DARET.

Finsonius était mort depuis six ans, quand, par le même chemin qui avait amené en Provence ce peintre excellent, arriva à Aix un autre peintre de la même nation, Jean Daret, Belge de Bruxelles, dont la vie paraît avoir eu pour premier but de faire pendant à celle du Belge de Bruges, que j'ai recherchée et racontée. Jean Daret avait suivi d'autres maîtres et d'autres traditions, son tempérament était tout autre; cependant son glorieux précurseur ne cessa jamais de le préoccuper; cela se verra en mille détails.

Par une singulière coïncidence, qui dut s'attacher fatalement à la mémoire du nouveau venu, ce fut en l'année 1613, la grande année de Finsonius à Aix, que Jean Daret naquit à Bruxelles de Charles Daret et d'Anne Junon. Les registres de la paroisse Saint-Sauveur d'Aix font foi du nom de ses parents. La nature de Daret, beaucoup moins rude que celle de Finsonius, n'a pas conservé plus de traces des premières leçons de ses maîtres flamands. D'ailleurs il dut partir pour l'Italie plus jeune encore que le Brugeois, puisqu'à vingt-cinq ans il en est revenu imprégné comme l'autre d'une manière italienne, mais se l'étant de même si bien assimilée, que ses inventions prenaient forme de pastiche, et que M. Fauris de Saint-Vincens, connaisseur un peu inexpérimenté, a pu croire que *ses tableaux étaient des copies ou des imitations.* Finsonius et Daret avaient du reste parfaitement choisi leur école; ils avaient gagné la ville où leur penchant les portait. Le premier s'était jeté dans Rome et Naples, dans le plein giron du Caravage; le second, épris de la hauteur calme et du charme fin et savant des Bolonais, s'était pénétré de leur souffle et de leur lumière; il avait condensé en lui-même, sans les mêler, le Guide et le Guerchin, et plus tard il est curieux de le voir, loin de ses deux modèles préférés, donnant à celui-ci ses jeunes et, je crois, ses meilleures pensées, et puis, les années venant, il oubliera Guerchin et se livrera au Guide, dans la manière duquel il laissera enfin infuser un grain de caractère flamand, de son esprit à lui, mais tard venu et un peu glacé.

Daret a eu meilleure chance que Finsonius. Celui-ci n'a trouvé

dans son temps presque aucune voix amie; celle de Peyresc s'élève par hasard. Encore personne ne prit-il soin de décrire ni de compter ses œuvres. Il m'est arrivé tout neuf, et j'ai eu ce bonheur d'écrire le premier mot de sa vie. Je l'ai écrite; mais c'est ici le lieu de remercier M. Roux-Alpheran, M. Rouard, M. Clerian, surtout M. le docteur Pons, à Aix, et M. Jacquemin, à Arles, qui m'en ont indiqué, ou, pour mieux dire, dicté les plus sûres pages. — Quant à Daret, il avait rencontré nouvellement un précieux et très-docte biographe, M. Portes, à Aix, et de son temps, un homme qui, le lendemain de sa mort, l'a presque canonisé, qui ne passe devant aucun tableau de lui sans mettre genou en terre et faire station; cet homme, Pierre Joseph De Haitze, a composé, en 1679, un petit livre, *les Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, qui ne semble écrit qu'à la louange et pour la glorification de l'illustre M. Daret. (Le nom d'*illustre* va, chez De Haitze, avec *monsieur Daret* comme *saint* avec *Jérôme*). C'est le commentaire le plus ridiculement ingénieux des intentions que le peintre a pu mettre dans ses compositions, il ne voit pas une fleur ni un trait de fantaisie auxquels il ne prête quelque sens caché. De Haitze est très-savant et très-causeur; il a dans la mémoire Aristote, les pères de l'Église, Vitruve, Brebeuf, et en extrait le mot applicable au tableau qu'il regarde. Joseph de Haitze, il me le faudra citer à tout propos.

Daret était arrivé d'Italie en Provence, vers l'an 1638. Il avait donc vingt-cinq ans seulement, mais il possédait dès lors toute sa puissance. Qui le retint à Aix, et quel charme invincible avait la ville du roi René pour les peintres de Belgique? — Le seul souvenir de Finsonius était bien capable de fixer là Daret; car, d'une part, ce qu'on lui rapporta de l'accueil fait à son compatriote et de la longue faveur dont il avait joui dut le tenter fort; et d'autre part, les familles nobles de Provence, à qui les peintres du pays ne suffisaient pas, purent espérer avoir trouvé dans cet élève des Bolonais, dont le talent était si souple, un autre Finsonius. Mais pourquoi ne pas croire que ce fut l'amour qui arrêta Jean Daret dans Aix (l'aventure ne serait point si rare), puisque, dès l'année suivante, le 3 décembre 1639, il y épousa Madelaine Cabassol, d'une famille consulaire de cette ville? son humeur était bourgeoise et son esprit aussi, — cela se voit par ses peintures; il se fit bourgeois d'Aix; il se bâtit, dans la rue Cardinal, une maison située entre les rues Saint-Claude et de la Monnaie; il eut deux fils, Michel et Jean-Baptiste, auxquels il apprit assez mal son art; il attira de Bruxelles, où sans doute elle restait seule de leur famille, sa sœur Marguerite et l'établit auprès de lui. Enfin, pendant les trente années qu'il vécut à Aix, il travailla avec une tranquille patience et une abondance inimaginable, toujours égal à lui-même et toujours sédentaire. M. Portes a trouvé dans des *Mémoirss manuscrits sur la Provence*, par le P. Bougerel, que Daret, ayant reçu ordre de se rendre à la cour avec Bourgoin, artiste italien, pour peindre le château de Vincennes, fit ce voyage, accompagné de Jean-Jacques Clerion, jeune sculpteur, natif de Trets, près d'Aix. La tradition d'un pareil voyage ne me semble point très-assurée; cependant il fut possible à deux dates: vers 1650, Romanelli, qui avait tant complimenté Daret sur ses peintures de l'Oratoire, à Aix, put parler de son mérite à Mazarin ou à Louis XIV; ou bien encore; en 1660, le roi lui-même ayant admiré le magnifique escalier de l'hôtel Châteaurenard, pourrait avoir eu la pensée d'appeler parmi ses peintres de cour, Jean Daret, humble travailleur, tout à fait ignoré des maîtres favorisés de Paris.

J'ai dit que les Flamands de l'époque intermédiaire de Van-Dyck à Rubens, ne croyant pas encore trouvée leur peinture propre, qui ne devait éclore que fécondée par le génie de ce dernier, allaient la chercher hors de leur pays et se pliaient de leur mieux à la peinture italienne, mais en mettant sous le dessin et le coloris ultramontains l'allure et l'esprit de leur vieille Flandre; les plus rudes, comme Finsonius, en sauvaient même leur nature privée. L'habileté et la finesse de main extraordinaire, dont était doué Daret, lui furent un piége de plus et l'absorbèrent d'une manière plus étroite et plus absolue dans les modèles qu'il avait choisis. Ce pauvre Daret a bien porté la peine de n'avoir pas reconnu le véritable génie flamand dans l'école d'Anvers; car s'il se fût tenu là, il ne serait point resté si cruellement ignoré des biographes; son mérite eût éclos en terre plus naturelle, et Decamps l'eût compté avant tant d'autres Belges ou Hollandais qui ne le valent pas de bien loin.

Dès qu'il eut perdu de vue l'Italie et eut abordé en Provence, les premières peintures qui lui furent commandées le sollicitèrent à faire choix entre ses deux maîtres, le Guide et le Guerchin; tant qu'il était en effet resté à Bologne, il avait copié avec transport les toiles de l'un et celles de l'autre, sans songer à les mêler dans une manière qui lui fût propre. Comme il n'avait que vingt-cinq ans, il choisit tout d'abord le Guerchin. — Dans la délicieuse collection de M. l'abbé Topin, se remarquent deux petits tableaux représentant l'un *le Portement de croix*, l'autre *l'Ensevelissement du Sauveur;* ce sont incontestablement les deux perles de l'œuvre de Daret pour le charme et le plaisant. Il a pastiché là le Barbieri, mais à cœur joie et très-habilement. Ce sont mêmes costumes étranges, même couleur, même composition; tous ceux qui ne connaissent pas Daret y sont pris. Ses figures carrées s'y trouvent pourtant bien à seconde vue. Ces deux petits tableaux n'étaient d'ailleurs qu'une partie d'un plus grand ensemble dont la description se trouve ainsi faite par De Haitze: — « Dans la chapelle du côté de l'Évangile (église des RR. PP. Augustins deschaux, sous le titre de S. Pierre), il y a un autre tableau de cette même main (celle de Daret), et l'un des plus beaux qu'ils aient vus. C'est un Crucifix avec la sainte Vierge au pied, percée de sept glaives qui sont les monuments d'une cruelle douleur par la mort de celui qui faisait toute sa joie (*sævi monumenta doloris*); saint Pierre et saint Antoine aux côtés, qui marquent bien par la grande tristesse qu'on reconnaît sur leurs visages qu'ils compatissent à celui qui sur cette croix, tout innocent qu'il était, a porté la peine de leurs crimes aussi bien que de tous les hommes. Ce tableau fait l'admiration de tous les connaisseurs. Dans l'escabeau de cet autel, se voient du même, en petites figures, des mystères de la Passion. Au mitan, lorsque Pilate le présenta au peuple leur disant: *Ecce homo*. D'un côté, lorsque le Sauveur, au sortir de Jérusalem, portant sa croix pour aller au Calvaire, se retourna aux pleurs d'une multitude de femmes qui le suivaient, auxquelles il dit: Filles de Jérusalem, ne pleurez point sur moi. Ce fut aussi en ce même temps qu'une femme dévote, appelée Véronique, voyant son visage tout couvert de sang, lui appliqua son mouchoir pour le nettoyer, où cette divine face s'imprima, ainsi que ce peintre l'a fait aussi bien remarquer. De l'autre, il a représenté Joseph d'Arimathie et Nicodème; ces deux illustres sénateurs et disciples de J.-C. qui le mettent dans un linceul pour l'ensevelir. Je ne dis rien de la beauté de tous ces tableaux; le seul nom de leur auteur suffit pour en faire concevoir de belles idées, puisqu'il possédait les qualités qui forment un habile peintre, la science et le génie. Toute cette ville est si pleine de ses ouvrages, qu'on peut l'appeler le peintre d'Aix par excellence, encore bien qu'il fut de Bruxelles, capitale des Pays-Bas, et l'on doit dire de lui après tant de merveilles qu'on a admirées: *Semper honos, nomenque tuum, laudesque manebunt.* » La révolution a dispersé les membres de cette grande composition; l'*Ecce homo* a été perdu, et le Crucifix avec la Mère-aux-sept-Douleurs se trouve dans une chapelle de l'église métropolitaine. M. Portes nous apprend que dans le couvent de Saint-Pierre, l'ouvrage entier décorait jadis la chapelle dite *des Maurel*, et que les trois petites peintures des gradins avaient paru assez précieuses pour mériter d'être placées sous glace. Il y a dans le grand Christ en croix, ayant la Vierge aux pieds entre saint Pierre et saint Antoine, un ardent sentiment religieux, presque sublime. Dans les petites compositions d'en bas, il se montre surtout artiste; mais sa grande toile est sévère, pieuse, sincère, le dessin y est très-beau et plus vigoureux qu'en aucune autre de ce peintre, ordinairement doux et d'une médiocre élévation. Ses deux saints sont peints d'une brosse ferme, presque rude: il est méconnaissable. Du reste, je le dois dire, c'est là, selon moi, sa plus magnifique peinture religieuse; et elle vient la première en date. A gauche du tableau, au-dessous du saint Pierre, est écrit avec paraphes abréviatifs: *Daret Bruxcel inv. et pinx.* 1640.

Malgré la prolixité du langage de De Haitze, dont le lecteur vient de prendre un avant-goût, le suivre et le citer au long est nécessaire et souvent n'est pas désagréable. Il a vu presque tous les tableaux qui nous restent de Daret, et il en a connu bien d'autres que nous avons perdus. Il faut donc nous confier à lui, et passer où il passe, d'église en église.

« Hors la porte des Augustins et dans l'église des Carmes déchaux, on voit trois tableaux de l'illustre M. Daret. Le premier représente

sainte Thérèse qui reçoit l'ordre de la main de la sainte Vierge, et saint Joseph qui lui donne le manteau blanc. Le deuxième représente saint Joachim, sainte Anne et la sainte Vierge, leur fille, au milieu. Le troisième est un saint Jérôme dans sa grotte affreuse de Bethléem, la plume en main pour combattre quelque hérétique ou pour l'exposition de quelque livre des Écritures saintes, et quantité de volumes à terre les uns sur les autres. Il tourne la tête au son effroyable de cette trompette qui doit se faire entendre au jour du jugement, que ce grand pénitent s'imaginait continuellement d'ouïr. Il a un manteau rouge et un chapeau de cardinal auprès. » — Les deux derniers tableaux ont disparu, mais la sainte Thérèse se voit aujourd'hui dans l'église de la Magdeleine. Le saint Joseph a une figure insignifiante, et la Vierge semble trop une bigote bourgeoise. Mais la couleur et la lumière sont riches, et le tapis rouge qui décore les degrés du trône de Marie est d'un moelleux éclatant et d'un fini merveilleux qui rappellent le tapis de l'Annonciation de Finsonius et l'origine flamande de Daret. Au pied du trône se lit cette signature : *Daret Belgicus Bruxellensis inv. faciebat an° 1641.* Cette peinture-ci est encore de la pleine manière du Guerchin.

Je reprends De Haitze : On ne doit pas sortir de l'église des Révérends Pères Prescheurs sans avoir rendu ses respects à la sainte Vierge du Rosaire, dont l'autel est assez riche, puisque son tableau est de la main de l'illustre M. Daret, accompagné d'un ordre d'architecture corinthe surdorée : l'entablement de laquelle est porté par quatre colonnes dont les entredeux sont embellis des statues de saint Thomas d'Aquin et de saint Antonin, archevêque de Florence. » *La Vierge du Rosaire,* peinte dans des tons plus pâles que la *Sainte-Thérèse,* ne séduit pas à distance. Elle gagne beaucoup, m'a-t-on dit, à être flairée de près, à cause de sa grande finesse de peinture. La tête de saint Dominique est, à ce qu'il paraît, d'une fraîcheur de pinceau délicieuse. M. Portes, parmi les dessins qu'il a de Daret, possède une étude de mains et de tête et tout le personnage du saint moine. La finesse de ce crayon indique bien celle de la peinture. M. Portes dans sa notice a signalé une faute d'invraisemblance qui déparerait la partie inférieure du tableau où sont figurées les âmes du purgatoire. L'artiste, dit-il, a éclairé les figures de gauche à droite. Rien ne motive cette préférence, puisque la clarté entoure ces corps. Ainsi, il fallait que ces corps plongés dans un océan de flammes reçussent le jour de toutes parts et d'une manière égale ; ils ne devaient donc projeter d'ombre d'aucun côté, mais seulement dans la partie des chairs opposée aux flammes, dont la direction est ascendante. Il eût été plus rationnel de projeter les ombres de bas en haut. — Cette remarque de M. Portes peut sembler fondée. Cependant, je dirai qu'il a pu être dans l'intention de Daret de suivre l'exemple de grands peintres qui ont certaines *adorations* du feu du divin Enfant, sans tenir compte d'une autre lumière naturelle ; et ainsi la lumière céleste qui tombe en haut de la Vierge et de la scène sacrée a pu éclairer en bas les âmes souffrantes, et ôter toute puissance à l'éclat des flammes qui les entourent. — Ce tableau du Rosaire ou des âmes du purgatoire n'a point quitté l'église pour laquelle il avait été fait. Il ne décore plus l'autel pourtant, mais une des murailles latérales de l'église de la Magdeleine, côte à côte de la toile de sainte Thérèse. Il porte sur une des faces de la base d'un pilier occupant la gauche de la partie supérieure du tableau, la signature suivante : *Joanes Daret Bruxel. inven. pinxit* 1643. — Onze ans plus tard, Jean Daret eut une fille, nommée Françoise Daret, qui fut baptisée à cette paroisse, Sainte-Magdeleine, le 25 janvier 1654. — Ces dates, ces notes nouvelles, je les dois en grand nombre, presque toutes, je pourrais dire, à la complaisance inépuisable de M. le docteur Pons.

Reprenons le petit livre des *Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix* : « On voit dans l'église des RR. PP. Carmes quatre tableaux de l'illustre M. Daret ; les trois du grand autel, qui sont un Crucifix et deux saints de l'ordre, et celui de sainte Anne ayant à ses côtés sainte Agathe et sainte Marguerite.

» Dans l'église du second ordre de la Visitation, on voit au principal autel un petit mais très-beau tableau et qui est bien grand dans sa petitesse ; c'est aussi un des ouvrages de M. Daret.

» Dans l'église des Trinitaires, on voit un tableau de saint Alexis et un autre de deux religieux de cet ordre sur la grande porte, qui sont de l'illustre M. Daret. — Dans celle des Récollets l'on voit du même pinceau, dans la chapelle à main gauche en entrant, un tableau de saint Sauveur, religieux de cet ordre, représenté guérissant tous ceux qui étaient sous la puissance du diable et faisant du bien partout (*Pertransiit benefaciendo et sanando omnes oppressos a diabolo*). » Cette peinture des miracles de Salvator de Horta se trouve à la Magdeleine, et est un des meilleurs de Daret. Le moine est debout dans une belle pose simple et inspirée, prêchant à la foule des pauvres gens qui l'écoutent rangés à droite au-dessous de lui, assis par terre ; ils ont tous des figures variées et d'une bonne expression, et sembleraient être des portraits pour la vérité et la naïveté des têtes. Une Vierge apparaît à Salvator dans les hauteurs du ciel, cette composition a vraiment du caractère ; Daret s'est bien pénétré de ce sujet, et l'on aime sa piété simple.

Combien d'autres tableaux nombre encore De Haitze ! au principal autel de la petite nef du Saint-Sacrement dans la cathédrale, il y a un très-beau tableau de la dernière scène du Sauveur, qui est de l'illustre M. Daret. Cette toile, qui occupe la chapelle du *Corpus Domini*, ne porte ni signature ni date ; à la regarder, on dirait qu'elle a été entreprise dans un temps où, voulant faire un pastiche de Guerchin, Daret ne se rappelait plus suffisamment sa manière, qu'il avait autrefois si bien possédée.

L'église du grand couvent des Ursulines, sous le titre de saint Sébastien, se glorifiait à son maître-autel d'un tableau de Daret. — Ste Marie-Magdeleine avait de même autrefois une Notre-Dame des Suffrages qu'elle a perdue. — La belle chapelle de la Congrégation des Jésuites avait alors un saint Joachim et une sainte Anne de Daret, mêlés à deux tableaux de Puget et à d'autres de Levieux.

« Dans l'église des RR. PP. Augustins deschaux, sous le titre de saint Pierre, il y a encore de belles peintures de l'illustre M. Daret ; le tableau du principal autel, qui est le présent que le Sauveur fit au prince des apôtres du pouvoir des clefs du royaume des cieux, comme il est écrit au-dessus sur une table d'azur en lettres d'or : *Tibi dabo claves regni cœlorum.* Aux deux crédences, il y a deux petits tableaux dans un ovale de deux pieds de hauteur, dont l'un, celui du côté de l'Évangile, qui est de M. Michel Daret, fils aîné de cet illustre peintre, fait voir le Sauveur marchant sur les eaux, tendant la main à saint Pierre, qui, le voulant joindre, s'enfonce en même temps que sa foi diminue ; il semble, à voir la peur dont il est saisi, qu'il s'écrie : Seigneur, sauvez-moi. Dans l'autre, qui est du père, et qui est très-beau, on voit saint Pierre qui pleure après son reniement ; il l'a représenté hors la basse-cour de la maison du grand prêtre Caïphe, pendant l'obscurité de la nuit ; la lune, qui était pour lors dans sa pleineur, disparaît et se cache derrière quelques nuages qui la couvrent. Ce pourquoi l'on voit, à la faveur du feu que l'on faisait au milieu de la basse cour du pontife, cette servante qui l'avait fait renier, sur le seuil de la porte, et plusieurs autres personnes audedans qui se chauffent auprès du feu ; d'autant qu'il faisait froid, dit l'Écriture. (*Stabant autem servi et ministri ad prunas, quia frigus erat*). Ces tableaux sont accompagnés d'un ordre d'architecture corinthe de bois doré qui achève entièrement la décoration de l'autel.

» Dans la basse-cour de la maison de l'Oratoire, on voit une petite chapelle qu'on annonce de l'Association, dont les belles peintures qui l'embellissent sont aussi un de ces ouvrages merveilleux de M. Daret. Le tableau qui est à l'autel est un ouvrage moderne assez beau où il y a Jésus, Marie et Joseph, dont le nom de l'auteur ne m'est pas connu. Toutes les autres peintures sont de la savante main de M. Daret. Aux deux côtés de cet autel, il y a deux niches ; dans l'une se voit un saint Joachim, et dans l'autre une sainte Anne en plate peinture. Au-dessus de la Banque, règne tout autour en relief de bois doré, un ordre d'architecture corinthe porté par des pilastres où dans l'entre-deux sont des niches avec des ornements conformes à l'ordre qui les sépare ; tous ces espaces sont remplis de tableaux dans lesquels, à cause de leur proportion étroite, il n'a peint que la figure d'un saint, mais qui sont toutes d'une si belle nature, et le choix qu'il en a fait en général et en particulier si judicieux, qu'il ne se peut rien voir de mieux concerté ; car ces dix-neuf ou vingt tableaux qu'il y a, représentent une espèce de généalogie ou d'arrangement des principaux parents ou amis ou disciples de Notre Seigneur, qui fait bien voir que cet illustre peintre entendait parfaitement bien l'histoire sacrée, et de quelle manière il conduisait toutes les entreprises qui étaient sur son soin. — Le premier tableau à

côté de l'Evangile représente Zacharie, père de saint Jean-Baptiste, revêtu d'une robe blanche de fin lin, ceint d'une ceinture de broderie, lequel comme prêtre offre les parfums dans le temple, où l'archange Gabriel lui apparaît se tenant debout à la droite de l'autel d'or où sont les parfums, qui lui prédit la naissance d'un fils qui serait sanctifié dans le ventre de sa mère, quoique sainte Élisabeth ne fût plus en âge d'enfanter. il n'a pas manqué d'exprimer sur le visage vénérable de ce saint vieillard la surprise et la joie tout ensemble, non-seulement sur son visage, mais dans toutes les beautés de l'attitude. — Le deuxième est sainte Élisabeth à la porte du temple, qu'elle regarde avec étonnement. Il se voit dans son air tout ce qu'elle souffre de retardement de Zacharie dans le temple où il fut plus longtemps qu'à son ordinaire; néanmoins elle conserve toute la beauté et la noblesse. — Le troisième tableau est saint Jean-Baptiste qui accomplit la promesse de l'archange dans un paysage, comme étant la voix de celui qui crie dans le désert (*vox clamantis in deserto*). — Le quatrième, Marie Salome, l'une de celles qui étaient au pied de la croix et qui furent au sépulcre embaumer le Sauveur. Elle est la mère des enfants de Zébédée, qui sont les deux suivants. — Le cinquième, saint Jacques le Majeur, parent, dit l'Écriture, de Jésus-Christ, qui le nomma avec son frère Boanerges, c'est-à-dire enfants du tonnerre. — Le sixième, saint Jean l'Evangéliste dans l'île de Patmos, qui est une de l'Archipel, écrivant son apocalypse avec l'aigle, son symbole, à ses pieds. Dans le lointain paraît une mer, et le ciel est couvert de gros nuages avec des éclairs qui brillent de sept endroits qui sont des avant-coureurs des sept tonnerres, dont il est parlé au dixième de cette prophétie, qui firent entendre leur voix. Cet excellent peintre, qui n'était pas moins recommandable par sa piété que par sa science, fit un présent gratuit de ce tableau à cette chapelle. C'est pourquoi on y voit au-dessous ses armes, qui sont écartelées au premier et dernier d'or, à trois losanges de gueules, accompagnées de deux cotices en bande d'azur, au deuxième et troisième, d'argent à un chevron de sinople et deux roses de gueules en chef et un olivier en pointe chargé de trois olives d'argent; et sur le tout d'or à deux cœurs de gueules, liés de sinople, qui est Daret; et cette devise au-dessus : *Contre fortune Daret*. — Le septième tableau est saint Lazare, évêque de Marseille, que Jésus-Christ ressuscita et qu'il appela du nom d'ami; c'est aussi un des soixante-douze disciples. — Le huitième, sainte Marthe, sa sœur, qui jette de l'eau bénite sur le dragon furieux dont elle délivra une ville de cette province qui est Tarascon, laquelle en mémoire de cette heureuse délivrance a pris le nom de cet animal, que l'on appelle en ce pays Tarasco. — Le neuvième, sainte Magdeleine, la sacrée amante de Jésus-Christ, elle est peinte ici droite dans le désert, appuyée contre un rocher, avec ses habits négligés et ses cheveux épars, où elle paraît aussi triste que belle. — Le dixième, saint Maximin, premier évêque d'Aix, et l'un des soixante-douze disciples. On le voit ici en chape de broderie avec la crosse et la mitre. — Le onzième, saint Cydoine, qui est l'aveugle-né de l'Évangile, et le successeur de saint Maximin à sa dignité, des ornements de laquelle il est aussi revêtu. Tous ces saints sont assez connus dans cette province, qu'on peut appeler proprement la patrie du Sauveur, puisqu'on y révère ses plus proches parents et amis. — Le douzième, saint Siméon dans le temple tenant l'enfant Jésus entre ses bras, revêtu de ses habits sacerdotaux, accompagné de deux jeunes lévites qui tiennent des torches allumées, vêtus de rouge avec un surplis au-dessus de fin lin. — Le treizième, Anne la Prophétesse, qui se trouva en ce même temps au temple et qui reconnut incontinent le Sauveur. — A l'autre côté qui est vis-à-vis de Zacharie, est saint Pierre dans un temple, revêtu des habits sacerdotaux, qui offre à Dieu en sacrifice le corps de son fils. — Le deuxième tableau de ce côté est Marie Cléophé, parente de la sainte Vierge, l'une de celles qui étaient à la mort du Sauveur et qui furent au sépulcre avec des aromates et parfums à dessein de l'embaumer, où elles rencontrèrent un ange vêtu d'habits plus blancs que neige assis sur la pierre du monument, ce qui paraît en petites figures dans le lointain. — Les cinq tableaux qui suivent représentent les cinq enfants de cette Marie Cléophé. — Le troisième tableau est le premier enfant de cette illustre mère saint Jacques le Mineur, apôtre. — Le quatrième, saint Simeon, apôtre, appelé le Zele. — Le cinquième, saint Thadée, apôtre, autrement appelé Jude. — Le sixième, saint Siméon, l'un des soixante-douze disciples, évêque de Jérusalem, ayant succédé à saint Jacques, son frère, qui a le premier possédé cet évêché. Il fut crucifié sous l'empire de Trajan, âgé de six-vingts ans; son martyre y paraît en petites figures dans le lointain. — Le septième et dernier tableau de ce côté est saint Joseph, dit Barsabas, surnommé le Juste, le cinquième des enfants de Marie Cléophé, et l'un des soixante-douze disciples. — Le cindre qui règne tout autour de la chapelle au-dessus de la corniche qui porte le plafond est divisé en vingt-deux espaces par des consoles qui sont au-dessus des pilastres. Une galerie des balustres ronds forme une tribune où se voit un ciel avec des nuages qui sert de fond au concert des anges qui remplissent ces espaces par une diversité la plus agréable et la plus amoureuse qui se puisse imaginer suivant la sainteté du lieu. Dans les deux plus proches de l'autel à droite et à gauche sont deux anges portant chacun un chandelier avec un flambeau, ce qui est très-propre et convenable à l'autel. Dans les deux d'après, sont deux archanges qui offrent des parfums avec un encensoir. — Dans le troisième, un ange qui vole, portant un cœur où sont ces mots : Jésus, Marie, Joseph, et dans son opposé des anges qui portent une guirlande de fleurs où ces mêmes mots sont écrits, accompagnés d'autres anges qui tiennent des fleurs. — Dans le quatrième, un archange jouant du luth, et son opposé de la guitare. — Au cinquième, un concert d'une troupe d'anges avec divers instruments : et à son opposé, un accord de timbales à la mode de Provence. — Au sixième, un archange jouant du violon, et celui qui est à l'opposite de la harpe. — Au septième, un concert d'anges de divers instruments; et à l'autre côté, d'anges avec des tambours de basque. — Dans le huitième, deux archanges, l'un jouant d'une basse de viole et l'autre de l'orgue. — Dans le neuvième, deux anges en action de prier. — Les trois espaces qui sont dans le fond sont remplis par trois archanges. Celui au mitan est saint Michel, qui tient d'une main une balance et de l'autre un écu d'acier poli en cercle, dont le milieu fait un éclat où est écrit en lettres hébraïques le grand nom de Dieu Jéova. A droite, est l'archange Gabriel, celui qui a annoncé la naissance du Sauveur et de son précurseur. A la gauche, l'archange Raphaël avec le jeune Tobie qui porte le poisson qu'il lui fait prendre dans le fleuve Tigris, lorsqu'il le conduisait en Rages, ville de Mèdes. Le compartiment du plafond est rempli de trois grands tableaux : le premier représente dans une campagne l'enfant Jésus entre les bras de la sainte Vierge; saint Joseph qui dort, et l'ange qui l'éveille pour lui dire de s'en aller en Égypte, afin d'éviter la persécution d'Hérode. Ce saint patriarche est dans un profond sommeil au pied d'une grosse colonne d'ordre corinthe avec son entablement en ruine. Quoique toute ceste masure soit représentée dans un plafond qui se voit de bas en haut, et qu'elle n'ait en tout qu'un pied et demi, elle ne laisse pas de tromper la vue, car elle pousse son élévation dans le ciel avec tant de justesse de diminution de l'élévation, et l'obtique si bien et si justement observée, qu'elle a fait l'admiration de tous les savants qui l'ont vue, et particulièrement du seignor Francisque Romanel, homme de l'art et qui faisait l'honneur des Romains, qui dit tout haut en présence de quantité de personnes qui sont encore en vie, qu'après avoir si heureusement réussi dans ce morceau d'ouvrage, il pouvait aller peindre par tout le monde sans craindre son pareil. — Le second et le plus grand de ces tableaux représente toute la famille sainte en gloire. — Et le troisième, Jésus, Marie et Joseph dans une chambre lambrissée. — Au-dessus de l'autel il y a peint un grand rideau rouge, deux anges qui en tiennent les cordons, avec tant d'art et de vérité, que tous les jours il s'y trompe du monde, encore qu'on sache fort bien qu'un semblable trompa l'un des premiers peintres de l'antiquité. — Toutes ces peintures sont admirables, tant pour la beauté des attitudes, la correction, les belles et savantes carnations, et toutes les belles draperies, qui font un accord admirable dans toutes ces parties, et qui prouvent la vérité de ce que la renommée en publie depuis si longtemps. »

Il y a trois notes à faire sur cette longue description de De Haitze. Sous le tableau de saint Jean-Baptiste, dont il se fit donateur, il mit ses armoiries; donc il était de naissance noble, et de cette bonne noblesse brabançonne qui venait de briller si solidement dans la guerre d'indépendance contre l'Espagne. — Puis, en s'établissant en Provence, on voit qu'il avait adopté les saints, les traditions, et jusqu'aux instruments, si chers aux Provençaux. — Et enfin ces

louanges éclatantes que lui donne, à la face de toute la ville, le célèbre peintre Romanelli, ne sont point sans intérêt, et font plaisir à relever. Jean-François Romanelli, de quatre ans plus jeune que Daret, né en 1617, à Viterbe, où plus tard il retourna mourir en 1662, était protégé par le cardinal Barberini, qui, réfugié en France, le recommanda au cardinal Mazarin. Celui-ci l'appela à Paris en lui envoyant une somme de trois mille écus pour son voyage, Francesco Romanelli arrivait donc à Aix, accompagné de sa belle renommée, et sans doute menant assez grand train. Daret et lui purent parler avec bonheur de l'Italie et de ses merveilles et de leurs maîtres aussi. Romanelli fit ce beau compliment que rapporte De Haitze, et qui, en vérité, était bien mérité. Si l'on compare les peintures de décoration que laissa Romanelli en France, au Louvre comme au palais Mazarin, à celle qu'exécuta Daret pour l'escalier de l'hôtel Châteaurenard, et surtout pour l'appartement du duc de Mercœur, il est difficile de ne point préférer le Belge à l'Italien pour la solidité et le charme des figures, bien qu'ils suivissent même système d'arrangement et de lumière; le coloris est autrement fin dans Daret, et la tournure des personnages autrement plaisante. Romanelli, arrivé à Paris, et présenté au roi et à la reine-mère, peignit, en 1651, la galerie Mazarine et presque tout le palais Mazarin. Leurs majestés et toute la cour venaient l'y voir travailler et l'entendre, car il avait la langue aussi adroite que la main; et il se peut qu'en un de ces entretiens il ait parlé au roi ou au cardinal, je l'ai dit, de ce tant habile peintre que cachait la ville d'Aix. Un mot qui se trouve dans l'*Essai historique sur la bibliothèque du roi* fait penser à la tradition du P. Bougerel: « Ces sujets, y est-il dit à propos de la galerie Mazarine, sont distribués dans différents compartiments très-bien entendus, mêlés de médaillons, ornés de camayeux, et soutenus par des figures et des ornements feints de stucs, d'une beauté, d'une entente et d'une vérité qui n'ont de comparable que le plafond du château de Vincennes, que l'on prétend avoir été peint aussi par Romanelli. » — Quatre morceaux nous restent des peintures de l'Oratoire d'Aix, deux à l'église du collége Bourbon de cette ville, et le saint Joachim et la sainte Anne à celle de l'hôpital Saint-Jacques. Ce ne sont point les chefs-d'œuvre du maître.

« Les prieurs de la confrérie de *Corpus Domini*, fondée à la métropole, dit M. Portes, s'étaient adressés à Daret pour peindre à fresque le dessus de l'entrée de leur chapelle. Il copia la partie supérieure de la *Transfiguration* de Raphaël, laquelle renferme véritablement le sujet, et tout le sujet. Sous le régime de la terreur, l'église Saint-Sauveur avait été transformée en *Temple de la Raison*. Alors on badigeonna la fresque de Daret parce qu'elle figurait un sujet chrétien. Plus tard, et quand l'église fut rendue au culte catholique, le clergé de la métropole voulut offrir ce bel ouvrage à la vénération des fidèles. Malheureusement l'opération du nettoiement, ayant été confiée à des mains inhabiles, devint fatale à la peinture. On peut néanmoins se faire une idée de la beauté que devait avoir ce grand morceau par le peu qui en reste. Le Christ, malgré les dégradations qu'il a subies, paraît s'élancer au ciel avec une légèreté admirable. » Les figures de cette fresque sont colossales. — Daret avait encore peint ailleurs un saint Joseph et un Ange gardien. Dans l'église du Saint-Esprit où de Saint-Jérôme, on voit un ex-voto représentant la Vierge implorant le Christ pour une âme du purgatoire que l'archange vient délivrer. Ce n'est pas un des plus importants tableaux de Daret; il est fort endommagé et couvert de repeints. — Dans la chapelle du château de Labarben se trouve de lui une Nativité du Sauveur. — A l'un des autels de l'église de Lembesc, un saint Joseph agonisant, et la réduction de ce même tableau dans la chapelle du domaine appartenant à M. Martin, propriétaire à Lambesc. — Chez M. Clerian un Christ, en croix, la Magdeleine en bas, et un Jésus sortant du tombeau qui rappelle les Carrache. Chez M. Portes, la petite esquisse d'une Vierge du Rosaire. La tête du saint Dominique a été retouchée par Revoil. — Au musée de la ville, une tête de saint Jean décollé dans la manière du Guide. — Les peintures d'églises de Daret étaient innombrables.

« Dans l'église du Saint-Esprit, dit De Haitze, qui est la troisième paroisse de cette ville, on voit au maître-autel trois beaux tableaux des trois descentes du Saint-Esprit, sur Marie lorsque Gabriel lui eut annoncé l'incarnation du Verbe; sur le Sauveur, qui est ce Verbe fait chair, dans le Jourdain, lors de son baptême; et dans la cénacle de Sion, sur les apôtres et ceux qui étaient assemblés le jour de la Pentecôte. Ces tableaux sont de l'illustre M. Daret. » — Le dernier de ces trois tableaux, la Pentecôte, est le seul qui soit resté à son église. Il porte, sur une des faces d'un pilier qui est à gauche, écrit ce qui suit: *M. Anthoine Taxy — M. Jean Granier — M. Michel Roustan — M. Jean-Pierre Rouland — An*° 1653. Ce sont les noms des donateurs. Celui de Daret ne s'y trouve pas. Les lettres romaines de l'inscription ci-dessus sont d'ailleurs absolument analogues à celles de l'inscription du tableau des âmes du purgatoire à la Magdeleine.— Quoiqu'il y ait dans cette peinture certaines poses et certaines têtes d'un choix un peu maniéré, elle est une des plus agréables de Daret. La Vierge, jeune, jolie, trop jeune peut-être, est intelligente et d'une nature toujours simple et bonne. La lumière est plaisante, et l'ensemble du tableau est d'un caractère assez élevé. Il tient à la fois au Guide et au Guerchin, mais davantage au Guide.

L'année qui suivit cette *Pentecôte*, Daret peignit une de ses plus considérables compositions, toute la cage d'un grand escalier qui rappelle ceux des plus beaux palais d'Italie. J'hésite avant de transcrire du livre de De Haitze l'ennuyeuse et démesurée description qu'il en a faite, mais en même temps qu'elle donnera au lecteur un modèle de la plus insipide et de la plus saugrenue interprétation qu'il soit possible de faire des intentions d'un peintre, elle nous conservera l'ensemble de son idée, en nous montrant quelques parties inférieures de sa composition qui, aujourd'hui, ont par malheur disparu. « On voit un bel escalier dans la maison de M. le baron de Châteaurenard, lit-on dans les *Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, qui est un de ces ouvrages merveilleux de l'illustre M. Daret. Les plumes mêmes les plus éloquentes seraient dans les bornes de leur savoir faute de trouver des termes pour exprimer les savantes et surprenantes beautés produites par ce grand homme, qui a bien voulu, par une bonté naturelle aux gens de son pays et plus en lui qu'à tous les autres de sa nation, s'arrêter dans cette ville pour la rendre, par ses nobles productions, une des plus recommandables de France. Cet escalier est de forme carrée, son rampant bordé de balustres avec des piédestaux couronnés de boules de jaspe noir. Il y a quatre repos dont le plus haut se communique à deux appartements, qui sont très-commodes pour s'arrêter à considérer les effets différents du point de vue qui change à mesure qu'on avance, quoique le tout soit admirablement bien conduit sur un point principal. Le sujet du total est pris sur l'immortalité de la vertu. — L'ordre dorique, qui est le plus solide, le plus ancien des ordres, qui fut pris sur le corps robuste de l'homme, ou pour mieux dire, sur l'Hercule qui est le symbole de la vertu forte et héroïque, est représenté pour faire la masse de cet ouvrage. Ce qui se présente à la vue en entrant, sont quatre grosses colonnes, deux sur le devant et deux en dedans qui forment un corps d'une épaisseur proportionnée qui se voit au-dessus de l'horizon. Le dessous, quoique dans l'ombre, est enrichi d'ornements convenants à son ordre et par le réflex éclairé en demi-teintes, donne lieu de croire que ce corps est véritablement soutenu par ces colonnes accompagnées en devant de son entablement qui règne tout autour, et qui, aux côtés, est porté par des pilastres; mais la proportion, la diminution des colonnes, sa rondeur, sa base, son chapiteau, et tous les filets qui composent la corniche, conduits d'un goût et d'un profit véritablement antiques. La grande proportion de cet ordre y fait bien son effet, et montre une beauté mâle et naïve, qui est proprement ce qu'on appelle la grande manière, qu'on introduit en faisant que les divisions des principaux membres des ordres aient peu de parties, qu'elles soient grandes et de grand relief, afin que l'imagination en soit fortement touchée. Dans l'entre-deux de ces colonnes en éloignement paraît un autre corps de bâtiment d'ordre ionique, qui est le second des ordres antiques appelé le féminin; pour montrer que l'un et l'autre sexe a part aux arts, et qu'elles ne méritent pas moins l'immortalité que les hommes lorsqu'elles ont quelque vertu. Dans le frontispice de ce bâtiment paraissent deux niches dans l'une desquelles est représenté Hercule, qui est l'image de la vertu la plus forte et la plus intrépide, vêtu de la peau du lion de Némée, s'appuyant de sa main droite sur sa massue, et tenant de la gauche trois pommes cueillies au jardin des Hespérides, qui sont les symboles des trois vertus héroïques attribuées à ce dompteur des monstres, savoir: la modération de la colère, la haine contre l'avarice et



LA VEDETTE.

le mépris des voluptés. L'autre niche est plus que des trois quarts cachée par la colonne qui lui est devant, ce pourquoi la statue qui la remplit ne paraît qu'un bout de main, de draperie et de jambe. Il paraît dans ce même frontispice le bas de quelque bas-relief dont le reste se perd au derrière du premier corps, mais le peu qui paraît nous marque des sacrifices, des vases d'or et d'argent qu'ont offerts les anciens à la vertu, pour montrer la récompense qu'elle mérite, et s'il était permis d'avancer on le verrait tout entier. Le balustre qui ferme l'entrée et qui est conforme au relief opposé a même plus de netteté et de force, quoiqu'il ne soit que plate peinture ; et pour montrer plus d'espace entre ce bâtiment et le derrière, il fait paraître de grands rosiers en fleurs et en boutons ; car enfin, après toutes les veilles on cueille les fleurs des travaux, et c'était ce que signifiait ce laurier-rose qui était à l'entour du temple de la Vertu. Il a peint à quelques-unes de ces ouvertures, des verges de fer avec des rideaux de couleur rouge attachés avec des anneaux de fer, pour les faire glisser, supposant de vouloir ouvrir ou fermer. Aux côtés, à droite et à gauche, sont de grands pilastres de la même proportion que les colonnes qui portent l'entablement qui règne tout autour ; et, par un jugement ingénieux et digne de son auteur, qui fait voir combien cet illustre peintre était également savant en l'histoire comme en son art, il s'est servi très-à-propos, à la place de pilastres pour faire porter son entablement qui règne du côté des fenêtres, de termes en forme de cariatides. Les habitants d'une ville du Péloponèse, nommée Caria, ayant fait ligue avec les Perses, contre les Grecs leur propre nation, après la défaite des Perses, furent assiégés par les vainqueurs, qui saccagèrent leur ville et passèrent tous les hommes au fil de l'épée, et les femmes furent menées esclaves. En faisant bâtir des édifices publics, pour éterniser leur ressentiment et la marque de la servitude de ces captives, ils y insculpèrent leurs images au lieu de colonnes, comme pour les accabler aussi sous le faix de la punition qu'elles avaient méritée par la félonie de leurs maris. Il n'est pas fort difficile à comprendre que M. Daret est entré fort à propos dans le sens de Vitruve, car il a représenté ces termes en forme de cariatides pour les vices ennemis de la vertu. — Dans l'entre-deux des pilastres, il y a représenté deux grandes niches ; dans celle qui est à côté droit, il y a peint en statue de marbre Scipion l'Africain ; quelques-uns veulent que ce soit le bon empereur Trajan, qui aimait si fort les sciences, et d'autres estiment que ce soit Marc-Aurelle. Dans la niche opposée, il y a mis le sage Salomon, comme le plus savant et le plus vertueux de tous les hommes. Le premier est peint en guerrier avec une couronne de laurier en qualité de triomphateur, et le second, en robe comme roi, à la mode de sa nation. — Dans l'entre-deux de pilastres à côté de ces deux statues, il a peint deux grandes croisées vitrées comme pour donner jour à d'autres appartements, avec des rideaux rouges accompagnés de leurs cordons et houpes si artistement exécutés, que très-souvent on y a surpris du monde vouloir tirer les cordons pour ouvrir ou fermer, ne pouvant s'imaginer que ceux-ci soient aussi peints. Mais ce qui surprend encore davantage, est un laquais, tête nue, vêtu de couleur feuille morte, avec le galon bleu qui sont les couleurs de la maison, qui sort d'une de ces fenêtres, et pousse le rideau qui la couvre, comme pour voir qui entre. Ce laquais est le vrai portrait d'un autre qui était alors de service dans cette maison. Sa grande ressemblance, la force de la couleur, la naïveté avec laquelle il pousse ce rideau, la croisée vitrée qui se découvre à demi, et le dedans de la chambre qui se voit au travers de la fenêtre, font un effet si surprenant, qu'il n'entre presque personne qui ne s'adresse à ce feint laquais, particulièrement dans le temps qu'il servait, de quoi le maître se faisait un plaisir sans égal. — Dans l'entre-deux des colonnes, se voit une cage suspendue ; je dis qu'on la voit suspendue, parce qu'elle est si bien peinte que la vue a de la peine à discerner si c'est une fiction ou une vérité, et l'on n'ose quasi croire que ce soit une peinture. Cette cage est de fil de fer doré avec un perroquet dedans, qui est cet oiseau qui a eu autrefois le bonheur, dit Stace, de saluer les rois et de proférer le nom de César. On voit cette cage par-dessous, à cause qu'elle surpasse de beaucoup l'horizon, et elle est suspendue avec un cordon rouge attaché à un gros clou qu'on suppose avoir été enfoncé de force dans une des fentes de la colonne. Dans un des coins, il y a un pilastre qui paraît avancé en dehors, quoique l'angle, dans sa vraie situation, soit enfoncé. L'élévation du lieu n'est pas considérable par la faute des maçons, mais les peintures qui l'enrichissent suppléent à ce défaut et le font paraître encore plus élevé. Car, dans le cindre qui est au-dessus de la corniche, et qui se joint au plafond, le peintre a feint une continuation d'architecture, si artificieusement exécutée qu'elle trompe la vue. Il y a comme quatre ouvertures dont l'épaisseur est si bien représentée, et le jour qui paraît au travers donne si à propos, qu'on dirait que ce sont de véritables fenêtres. Leur épaisseur sert de niches, à chacune desquelles le peintre a logé un buste feint de marbre, dont celle qui est en devant et qui se voit en entrant est remplie d'une Pallas ; la seconde, d'un Mercure ; la troisième, d'Apollon ; la quatrième, du Roi, qu'on peut appeler justement le protecteur et restaurateur des sciences. — Depuis ces fenêtres jusqu'aux angles, il y a huit espaces qui sont occupés par les huit arts libéraux représentés par des femmes plus grandes que le naturel, accompagnées de génies qui travaillent aux études différentes qu'elles représentent. La première est la Grammaire, mère nourrice de tous les arts, avec des génies qui étudient l'ABC et qui disent leurs leçons. La deuxième est la Rhétorique, tenant un caducée à la main, avec des génies qui sont en action de parler et de déclamer. La troisième est l'Arithmétique, avec des génies qui font des règles de chiffres et d'autres assis sur des balles de marchandises qui font des comptes avec des gets (là est écrite la date de cette peinture : 1654). La quatrième est la Géométrie, le compas à la main, accompagnée de génies qui s'exercent avec de demi-cercles, de compas de proportion, comme pour vouloir prendre l'ouverture des angles, et pour mesurer de lignes inaccessibles. La cinquième est la Musique, qui bat la mesure avec un rouleau de papier pour faire chanter les génies qui lui sont auprès, dont quelques-uns jouent des instruments sur la partie. La sixième est l'Astrologie, tenant une lunette de longue vue regardant le ciel, et les génies avec des compas qui font des observations sur le globe, et d'autres sur l'astrolabe, pour mesurer le cours des astres et en connaître l'avenir par une judicieuse mais vaine spéculation. Le septième est la Logique tenant un cadenas à cercles sur lesquels sont écrites des lettres alphabétiques. Pour ouvrir ce cadenas, il faut tourner ces cercles jusqu'à ce que les lettres forment de rang un nom propre qui est celui de D'Aymar, surnom de cette famille. Il s'y voit aussi d'autres lettres qui forment le nom de Daret, mais ces lettres ne sont pas rangées, c'est ce qui fait la différence de celui de D'Aymar, de celui de Daret. Il y a même un de ces génies qui feint vouloir mettre la clef dans ce cadenas ; cette clef toutefois est inutile, car il n'y a que le nom de D'Aymar qui soit le véritable secret pour l'ouvrir. Ce cadenas fait allusion à la logique, que les philosophes appellent la porte des autres sciences. La huitième est la peinture, qui peint les armes du feu maître de cette maison, qui sont écartelées au premier et quatrième d'azur, à deux chevrons raccourcis entrelacés d'or et trois étoiles de même, deux en chef et une en pointe au deuxième et troisième parti, coupé, tranché, taillé d'argent et de sable, et sur le tout de gueules à une colombe d'argent portant en son bec un rameau d'olivier, au chef d'azur cousu de trois étoiles d'or qui est D'Aymar, et sur l'écu un bonnet grelé de perles, surmonté d'un casque.

Les génies sont occupés à faire les mêmes armes en sculpture, et d'autres dessinent et modèlent. Tout ce cindre est embelli de festons et d'autres ornements qui rendent cette fiction encore plus vraisemblable, comme sont les consoles qui portent la continuation de l'architecture qui est dans le plafond ; au-dessous de ces arts, le peintre a rangé tous leurs symboles dans les triglyphes à la place des métopes. Pour faire paraître encore son exhaussement plus élevé, au-dessus de la continuation d'architecture qui commence au bout du cindre, il a feint une espèce d'ordre tout à fait extraordinaire, des grands enfants dans les angles qui se terminent, depuis la ceinture en bas, en consoles qui portent une corniche. A côté de chaque enfant sont des consoles en feuilles de refonte, dans l'entre-deux desquelles sont représentés en bas-reliefs des enfants qui offrent des couronnes de toute sorte à la Vertu, et d'autres présents dignes d'elle. Tout ce plafond est enrichi de festons attachés avec des rubans et autres ornements qui flattent la vue et donnent un agrément sensible à l'œil et à l'esprit. Toute cette architecture est couronnée de balustres en raccourci, avec sa main courante, sur laquelle il y a des vases, les uns remplis d'œillets et les autres de jasmins d'Espagne, et sur les quatre angles sont de piédestaux avec de boules de jaspe. Le ciel qui paraît dans cette ouverture donne jour à deux côtés de ce

plafond et les deux autres sont dans l'ombre. Ce jour se perd insensiblement en demi-teintes, et se vient marier avec le véritable jour qui entre des fenêtres, en sorte que le jour naturel ne se peut discerner, tant la vérité est bien représentée. — Dans le ciel paraît une Pallas volant tout à travers; tenant à la main la verge des sciences avec ces paroles : *Virtus immortalis*, la vertu est immortelle. Elle est vêtue d'une robe de couleur d'or et d'azur avec un soleil sur la poitrine, et son manteau couleur de rose. Elle porte sur sa tête un casque surmonté d'une couronne d'olivier avec un panache blanc; l'air de son visage est tout ensemble noble et gracieux, et ses yeux ne sont pas moins doux et agréables qu'ils sont vifs et pénétrants. Je me contenterai de dire ce qu'il y a de plus considérable aux peintures dont cet escalier est encore embelli, le rapport que l'invention des sujets en particulier et le choix que font les ornements du dessous de l'escalier ont avec le sujet principal. La première est la plus grande place qu'on remarque en cet endroit est divisée en trois parties, une sur le milieu et les deux autres à côté. Dans celles des côtés se voient des ornements qui tombent en culs de lampe, et dans le milieu un grand bas-relief de marbre représentant le Parnasse avec les Muses et Apollon qui est au sommet de ce mont qui touche de la lyre. Au-dessous du deuxième rampant, il a représenté Diane chasseresse dans le bois, qui est le symbole de la chasteté, voulant marquer par cette figure que, pour exercer les beaux-arts, il ne faut avoir aucune mauvaise qualité. Au-dessous du dernier rampant, il y a aussi représenté de même façon la Vertu qui surmonte et terrasse le Vice. Dans l'espace qui se voit à main gauche en entrant, il a peint une continuation de pavé pour agrandir le lieu qui se termine à une balustrade. Au-delà, il y fait voir un jardin rempli de toutes sortes d'arbres si frais et si bien distingués par la touche des feuilles et des fleurs, qu'il ne se peut rien voir de plus vert et de plus naturel. Entre ces arbres paraît une Vénus avec son fils. Cette statue est mise là pour une fontaine dans un lieu de plaisance, comme la mère des plaisirs apparents et non des sciences qui renferment les solides. Un gros pilier supporte l'arc doubleau moitié relief et moitié peint, qui ouvre aussi les côtés par des arcs doubleaux, et qui d'un côté soutient le vrai et de l'autre le faux, où il paraît une niche remplie d'une station qui représente la Justice, choix juste et judicieux que cette statue pour base de tout cet édifice et qui parle d'elle-même. Au milieu de l'autre côté, on voit un chien qui descend l'escalier et qui semble vouloir aboyer; il a peint par cette figure les ignorants, qui sont les seuls ennemis de la vertu et de ceux qui la pratiquent, suivant le dire du proverbe : *Artem non habere inimicum nisi ignorantem*. Au-dessous des portes, on y voit de grands vases antiques soutenus par deux génies, qui sont les vases sacrés à la vertu. — Voilà à peu près une *légère* description de toutes les particularités qu'on voit dans cet escalier, qui sans doute est un des ouvrages des plus beaux et des plus accomplis qui se puissent, qui a fait l'admiration de tous les curieux et même du roi (qui sait très-bien faire la distinction du beau d'avec ce qui ne l'est pas), lequel ayant été logé dans cette maison, comme la plus belle et la plus commode de la ville, lorsqu'il passa (en 1660) pour aller accomplir son auguste mariage avec l'infante d'Espagne, fut si surpris de voir tant de beautés en cet escalier, qu'il commanda à ses gardes du corps d'avoir soin qu'on ne gâtât rien, sur des peines qu'il eut la bonté d'ordonner. Sa Majesté encore n'en fut pas seule surprise, tout le beau monde savant qui l'accompagnait donna de l'encens au peintre qui avait produit tant de merveilles à la fois. » — C'est après cette bonne fortune qu'il ne serait pas impossible qu'on eût débauché Jean Daret pour aller peindre à Vincennes. L'escalier de l'ancien hôtel Châteaurenard, appartenant aujourd'hui à M. le chevalier d'Agay, est en effet superbe. Le Salomon et l'Auguste et toutes les grisailles de la corniche sont très-beaux d'exécution; mais ce qu'il y a de vraiment délicieux, c'est la figure du page qui soulève le rideau, c'est surtout la Minerve qui vole en plafonnant, elle est admirable de lumière, de légèreté et de beauté. Tous ces dessous de l'escalier que décrit De Haitze sont perdus sans laisser trace. Le temps a terni le brillant de la couleur; cependant, tel qu'il nous reste, cet énorme ouvrage est encore, avec l'appartement du duc de Mercœur dont je vais parler, une des incontestables merveilles de la ville d'Aix.

La Provence avait, dans ce temps-là, pour gouverneur Louis, duc de Vendôme, qui fut connu sous le nom de duc de Mercœur jusqu'à la mort de son père, en 1665. Lui-même était né en 1612, un an avant Daret, et mourut à Aix, en 1669, un an après notre peintre. En épousant, en 1651, Laure Mancini, l'aînée des nièces de Mazarin, il était entré en faveur, et le roi, ou plutôt son oncle, lui avait donné le gouvernement de la Provence, où il apaisa des troubles et s'empara de Toulon. En 1656, Louis XIV le nomma commandant de l'armée de Lombardie, puis le créa, en 1661, chevalier de ses ordres. Ayant perdu sa femme en 1656, il embrassa l'état ecclésiastique et fut cardinal en 1667, deux ans avant sa mort. — Voilà ce que dit l'histoire; voici ce que raconte la tradition : — Le duc de Mercœur, étant venu prendre son gouvernement, connut à Aix une Forbin d'une beauté merveilleuse, *la belle du Canet*, comme on l'appelait. Fauchier, le célèbre portraitiste de la Provence, fit au moins six portraits de cette magnifique personne, et mourut en la peignant. Vendôme aima si follement *la belle du Canet*, que l'on craignit, sa femme une fois morte, qu'il ne l'épousât. C'est pour arrêter tout dessein de ce genre que, sans le consulter, on le fit cardinal; mais la tradition, malicieuse, sournoise, donne à croire que le cardinalat n'empêcha point Vendôme d'appeler sa belle maîtresse dans la chambre magnifique qu'il avait fait peindre pour leurs amours, dans la rue de la Verrerie. Il avait encore, hors la ville, entre les bains et la route d'Avignon, un grand et splendide pavillon, peint sans doute aussi ou décoré luxueusement. Je ne puis parler que de la chambre qui se voit rue de la Verrerie. Quoique les peintures soient, hélas! écaillées, et les boiseries dédorées, et les glaces dépolies, l'aspect en est tout éblouissant. Le salon de son aïeul, conservé au Louvre, n'est point si beau. Le plafond de l'alcôve représente Endymion, endormi dans les bras de Diane, endormis, ou plutôt entrelacés tendrement. Diane a les traits de la belle du Canet, Endymion ceux de Vendôme. Des deux côtés de cette peinture sont deux charmantes grisailles de la même mythologie. En sortant de cette alcôve, s'offre le plafond de la chambre, plus splendide et plus vaste : c'est Endymion surpris par l'Aurore, ou peut-être Diane mise en fuite par le Jour, et jetant, en se retirant, des roses sur son beau chasseur. Mais plutôt il faut y reconnaître Diane qui s'enfuit au loin sur son char, et l'Aurore, la poursuivant avec ses Amours porte-flambeaux ou écarteurs de ténèbres, répand des fleurs sur Endymion, lequel de la main repousse les dons de la ravissante déesse qui est venue troubler sa belle nuit. Cette fois, l'Aurore a revêtu la divine grâce de la du Canet; ses cheveux blonds sont coiffés d'une légère couronne de roses; son bras fin, sa tête chatoyante, sa gorge éclatante, son petit double menton, sont vraiment adorables; l'Endymion aussi, suivi de son chien, son cor au côté, coiffé de sa perruque brune, et son épieu au poing, a une figure jeune, fière, séduisante. Ce tableau entier est d'une belle couleur, un peu génoise, surtout dorée et amoureuse. — Ces deux peintures ne sont pas tout; elles sont encadrées dans d'énormes boiseries; la chambre est chargée d'ornements et de pendentifs bien lourds et dorés partout et partout. Aux quatre coins sont quatre médaillons de Levieux ayant des amours sculptés pour support. Ces médaillons représentent l'Hiver, l'Été, le Printemps et l'Automne, figurés par quatre génies enfants. M. le docteur Pons a possédé et cédé à M. Giraud, de l'Institut, ancien professeur à la Faculté de droit d'Aix, les dessins au crayon noir rehaussé de blanc du Printemps et de l'Hiver. Sous les panneaux de Levieux, sont les chiffres indémêlables de Vendôme et de la belle du Canet. Mais bien plus beaux de style et bien plus ingénieux que les saisons de Levieux, sont dix petits médaillons en grisaille, de Daret, qui rappellent, pour la simplicité magnifique de l'arrangement, certaines petites grisailles semblables de Raphaël au Vatican. Ce sont, entre autres sujets, une femme tenant une cassette d'où tombent des écus, une autre tenant des bijoux, un vieillard tenant un caducée, un autre vieux guerrier, une femme couronnée tenant lance et bouclier, une qui fait couler de la cire sur son bras, une entr'ouvrant sa robe, une autre tenant un petit seau, et les autres à l'avenant. Au-dessus de la cheminée, se voit une peinture ovale que je crois encore être de Daret. Elle représente, dans un paysage, une femme endormie ou morte auprès d'un homme qui se cache la tête dans une draperie, dormant peut-être, lui aussi. L'alcôve, toute chamarrée d'or, porte par-devant une frise d'amours et de femmes, et au milieu, une grisaille de Vénus et Adonis. A l'entour de la chambre, en haut et en bas, se déroule une frise de fleurs charmantes; de grandes glaces superbes

sont enchassées entre toutes ces dorures; l'appartement entier est d'une magnificence inouïe, et il périt, il périt; chaque jour lui apporte une éraillure. Il faudrait sauver cette chambre historique. Mais pas une des familles riches de la ville ne se soucie de bribes pareilles. Aujourd'hui cette chambre est un grenier; demain, comme à l'hôtel d'Éguilles, elle importunera le propriétaire et sera badigeonnée, et disparaîtra ainsi le nid de si illustres amours et le chef-d'œuvre d'un grand peintre. Véritablement la décoration des appartements était ce à quoi excellait Daret; il y paraît plus libre, plus original, plus intelligent, plus agréable, plus supérieur. « Daret avait peint, nous apprend M. Portes, le plafond d'une salle du rez-de-chaussée, à l'hôtel d'Éguilles. Cette peinture, très-belle de couleur et vigoureusement traitée, surpassait en mérite celle de l'hôtel Châteaurenard. Elle représentait drs ornements d'architecture sur lesquels grimpaient des plantes rampantes, entremêlées de fleurs. Le propriétaire actuel de l'hôtel d'Éguilles a fait détruire, il y a peu d'années, ce superbe plafond. » — Moi-même ai découvert chez l'honorable doyen de la Faculté de droit, M. Bouteuil, dans sa maison de la rue du Collége, le plafond d'un petit cabinet qui a été peint par Daret. Il représente une balustrade, comme dans l'hôtel Châteaurenard, derrière laquelle et entre les piliers de laquelle des Amours jouent et répandent des fleurs; au milieu, dans l'azur du ciel, sont d'autres Amours qui soutiennent et renversent une corbeille de fleurs.

Daret, comme on le voit, s'employait à tout; il décorait les églises, il décorait les hôtels; il dut peindre aussi des portraits, et je m'étonne qu'on ne lui en ait point fait faire un plus grand nombre; il est vrai que Fauchier vivait dans la même ville, et pour les portraits ne souffrait point d'égal. Pourtant, au musée de Marseille, l'on trouve, par Daret, le portrait d'un gentilhomme. — Dès 1652, Robert Nanteuil avait gravé, d'après un dessin de lui, le portrait de Jean de Mesgrigny, premier président du parlement de Provence. A gauche de la gravure se lit : *Joan Daret pictor del;* à droite : *R. Nanteuil sculpebat;* la devise au-dessous des armoiries est : *Deus fortitudo mea.* L'arrangement et le dessin de cette tête sont d'un très-beau caractère, et presque puissant; Daret a égalé là les plus beaux portraits de Finsonius. Mesgrigny est drapé dans sa grande robe d'hermine et d'écarlate. Sa main droite est posée sur son mortier; long nez d'aigle, longue figure maigre, longs yeux calmes, cheveux naturels serrant tristement cette longue mine. « Ce portrait, dit M. Portes, a été gravé une seconde fois au burin par un artiste appelé M. F. Frosne, pour être placé, en 1665, à la tête de l'*Histoire des comtes de Provence*, composée par Ruffi et dédiée à Jean de Mesgrigny. — Cundier, graveur d'un talent médiocre, né à Aix, a donné au burin le portrait de Mourgues, ancien jurisconsulte provençal, d'après un dessin de Daret. »

Au cabinet d'estampes de la Bibliothèque royale, parmi les portraits des littérateurs et savants français, se voit celui d'un nommé Lilli ou Camillo de Lilii (c'est une note manuscrite qui donne ce nom). Cette gravure est signée : *J. Daret pinxit bruxeel.* — *N. Pitau sculpsit* 1663. Le personnage est sans doute un antiquaire, car son portrait est appuyé contre des colonnettes de cathédrale, avec des grotesques en chapiteaux, soutenant des écus et des banderoles. Le cartouche sur lequel joue cette devise tronquée, *Beatus farré et urticis camertibus atque Sabinis*, enveloppe une petite médaille portant pour face : *Karolus ipags*, et pour revers : *renovatio regni franc.* Le gros écusson qui supporte cartouche et médailles, cache des tronçons antiques, des fragments de sculpture gothique; la figure elle-même, coiffée de cheveux blancs et frisés, a les traits carrés, sérieux, et une petite moustache. Le manteau est retenu par la main gauche, et la droite montre un mur sur lequel on aperçoit deux anges portant l'écu de France barré. M. Robert Duménil a trouvé je ne sais où, pour ce personnage, les noms de *Camille* ou *Cornille de Lillii de Camerino.* Dans cette même collection de portraits des littérateurs et savants français, se rencontre celui de Nicolas Samson, conseiller d'état et géographe ordinaire du roi, né à Abbeville, le 20 decembre 1600, et mort à Paris, le 7 juillet 1667; l'estampe est signée : *Daret pinxit.* — *J. Edelinck sculpsit.* Sur l'écu d'or aux trois cannetons est un casque formé de profil; quant à Nicolas Samson, il a le front un peu plissé, les cheveux rares sur le haut, et frisés sur les côtés; figure légèrement douce et inquiète, moustache modérément relevée, robe damassée.

M. Portes a pris pour un portrait ce que je crois être une figure de fantaisie, je veux parler du *Joueur de luth* qui fait partie du musée d'Aix. Après le *Portement de croix* et *la Mise au tombeau* de la collection de M. Topin, Daret n'a pas fait de plus fidèle et de plus merveilleux pastiche de la manière du Guerchin. Il est d'une finesse et d'une magie de lumière et d'une couleur inestimable. Du reste (et c'est ce qui écarte la présomption de portrait), la figure du Joueur de luth porte le type ordinaire de celles que dessinait Daret dans ses tableaux composés, et qui les fait si aisément reconnaître, à savoir, une largeur de mâchoires trop marquée et disgracieuse. Toutes ses têtes, malgré leur douceur plaisante, se trouvent, en effet, par là trop courtes et communes. Il était d'ailleurs tellement fait à ce type, que ses portraits véritables en portaient la marque. Voyez le portrait gravé par N. Pitau; c'est, à ne s'y point tromper, une des figures d'église de Daret.

Dans un panneau de l'Hôtel de Mons est encadré un portrait, auquel les suppositions des hommes les plus experts, de M. Gibert spécialement, le directeur du Musée de la ville, donnent un singulier intérêt. On croit que ce portrait est celui de Daret lui-même. La figure rit, elle est douce, simple, bonhommière; le teint est clair et rose; à l'entour de la tète est enroulé un mouchoir blanc, rayé de cerise. Sur la chemise blanche, dont on voit un bout, est drapée une étoffe rouge amarante, rayée de noir. Le masque conviendrait assez à Daret; lui, qui inclinait volontiers au pastiche, a peut-être prétendu faire de lui-même un portrait drolatique dans la manière de son compatriote Finsonius. On a pu voir que, imitant religieusement son devancier, il signait et datait presque toutes ses peintures; et de même que l'on avait écrit; *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis*, l'autre ne manquait pas d'écrire : *Joannes Daret Belgicus Bruxellensis.* Il comprenait mieux que personne la force de son compatriote, et les honneurs qu'il lui rendait en observant et imitant ses habitudes rejaillissaient certainement sur lui.

En 1658, quatre ans après avoir peint l'escalier de l'hôtel Châteaurenard, Jean Daret grava à l'eau-forte une série de neuf pièces, intéressantes par leur rareté, leur mérite, et pour nous surtout par leur dédicace. Ce qui est une fois fait, il ne faut point le refaire. Je vais donc copier ce qu'a écrit sur l'œuvre gravé de Daret le très-exact M. Robert Duménil dans son livre du *Peintre-graveur français*, t. 1, p. 227 : « Ces pièces, au nombre de neuf, sont le produit d'une pointe très-exercée et d'un goût de dessin qui rappelle le Guide. M. de Heinecken (*Dictionnaire des Artistes, etc.*, vol. 4, p. 519) ne porte leur nombre qu'à sept, mais il a connu deux autres pièces de notre artiste que nous n'avons jamais rencontrées; savoir, un sujet de thèse, gravé en 1642, et une composition de *Loth et ses filles*, d'après Rubens. » « *OEuvre de Jean Daret* : — Les *Vertus*, suite de neuf estampes, comprenant le frontispice, la Dédicace et les sept Vertus proprement dites. — Hauteur : 4 po. 2 à 3 l. Largeur : 2 po. 3 à 5 l. Ces Vertus sont représentées par des enfants debout dans des campagnes. Les planches ne portent pas de numéro, à l'exception de la troisième, qui est revêtue du chiffre 2. — 1. Frontispice, Génie couronné de laurier, debout dans une campagne et vu de face, tenant d'une main un glaive, et soutenant de l'autre un écusson sur lequel on lit : *Hierogliphiques des Vertus théologalles et cardinales, inventées et gravées par Jean Daret peintre. pour preuves d'eau-fort. à Aix en Provence* 1658. — 2. Dédicace. Enfant debout, en avant des restes d'un monument, la tête penchée à gauche et regardant en face. Il soutient des deux mains un écriteau tombant à terre, et qui le cache en grande partie, sur lequel on lit : *A madamoiselle Marguerite Daret.*

C'est à la Royne des Vertus .
A qui celles-cy se dédient
E qui justement la publient
Avoir les Vices abatus.

Non enim talis mulier super terram. Judith XI. Par son très-aff^{né} frère Jean Daret, peintre, inventée et par luy gravée 1658. — 3. La Foi. Elle est vue de face, la tête tournée à gauche, regardant une croix qu'elle tient de la main droite élevée Elle supporte de l'autre un bâton surmonté d'un encadrement de branches de laurier où se voient deux mains entrelacées. Au haut de la droite le chiffre 2, et au bas du même côté : *Daret fec^t.* — 4. L'Espérance. Elle est vue

de profil, tournée à gauche ; ouvrant les bras et levant les yeux vers une flamme qui paraît au ciel dans le coin haut du même côté. Une ancre est à ses pieds ; la mer se voit dans le lointain. Au bas de la gauche : *Daret fe.* — 5. La Charité. Elle est vue dirigeant ses pas à droite, regardant presque de face, tenant un cœur enflammé d'une main, et montrant le ciel de l'autre élevée. Au bas de la droite : *Daret fec.* — 6. La Prudence. Elle est vue de face, la tête couverte d'un casque couronné de lauriers, tenant d'une main un miroir réfléchissant ses traits, et de l'autre un serpent qui entortille son bras. Au bas de la droite : *Daret.* — 7. La Justice. Elle est vue de profil, tournée à droite, regardant de face ; elle tient d'une main le faisceau et la balance ; l'autre est tendue et libre. Au bas de la gauche : *Daret f.* — 8. La Force. Elle est vue par le dos, la tête casquée, et soutenant de ses deux mains une colonne en surplomb. Au bas de la droite : *Daret f.* — 9. La Tempérance. Elle est vue de face, la tête penchée à gauche, et regardant en face. Elle tient des deux mains une bride qui pend à droite. Au bas de la gauche : *Daret f.* — On ne saurait confondre cet artiste, avait commencé par dire M. Robert Duménil, avec son homonyme Pierre Daret, qui, né en 1610 et mort fort âgé, reproduisit au burin, mais non sans talent, les compositions d'autrui, et qui n'a jamais rien gravé d'après ses propres compositions. »

Jean Daret gravait donc ; il dessinait aussi, et d'autres gravaient d'après ses dessins : nous l'avons vu à propos des portraits. Cundier, qui avait buriné celui de Mourgues, grava encore, d'après un dessin de Daret, le frontispice de l'*Histoire* de Provence d'Honoré Bouche. Les dessins que l'on a de Daret, soit à la mine de plomb, soit au lavis, soit à la sanguine, sont exécutés très-finement. M. Portes en a plusieurs dans sa collection, entre autres un saint Jean-Baptiste à la sanguine, étude sans doute pour un tableau, puisqu'en haut, à droite, la main est refaite pour plus de conscience ; — deux morceaux d'échelle inégale d'une étude d'évêque debout ; — une mignonne statue de Diane ; — et le plus important, une petite composition complète représentant Jésus sur des nuages, entre la Vierge et saint Joseph, et en bas, sur terre, une grande foule de disciples dont l'un, debout à droite, tient un peu de la belle tournure du Salvator de Horta.

Après tant de tableaux dont j'ai parlé, et tant d'autres perdus, Daret arriva à sa dernière année 1668. Il était considéré et admiré de toute la ville, et M. Roux Alphoran a découvert que sur la fin de ses jours il se disait *peintre du roi et de son académie de peinture et de sculpture.* Louis XIV, en mémoire de l'escalier de Châteaurenard, ou peut-être pour ses travaux de Vincennes, avait pu lui donner ce titre. En cette année même il avait peint le Repos en Égypte, l'une de ses plus jolies toiles de chevalet, et d'une couleur délicieuse ; elle fait aujourd'hui partie de la collection de M. Portes, qui l'a ainsi décrite : « La Vierge assise au pied d'une colonne surmontée d'une draperie, tient son fils debout sur ses genoux. Des anges inclinés dévotement présentent à Jésus des raisins dans un plat. Saint-Joseph, à côté de la Vierge, contemple ce spectacle. Au fond un paysage. » — Ce tableau porte en bas, à droite, sur l'une des faces du berceau, la signature suivante : *Daret in. faciebat* 1668.

Voici la description (aussi abrégée que possible) qu'a faite De Haitze dans ses *Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, du dernier tableau de Daret :

« Au mitan du tableau est l'homme Dieu qui s'élance dans le ciel, portant d'une main la croix qui a étendard attaché qui voltige, dont le mouvement lui cause des plis tortillés se terminant en deux pointes. Il est blanc, marqué sur le milieu d'une croix incarnate. Les cinq plaies paraissent. — Un ciel ouvert paraît avec le Père Éternel qui tend les bras pour recevoir son fils, à qui il montre un trône à sa droite et dans une gloire éclatante. Ce trône est composé d'or et de chérubins : le marchepied est un groupe de ces esprits bienheureux. Au-dessus de ce trône, dans l'endroit le plus éclatant du tableau, il y a placé le Saint-Esprit. Le Père Éternel est revêtu d'une robe céleste avec un grand manteau de même, ayant une grande barbe blanche, couronné de séraphins ; il a ses pieds appuyés sur un globe d'azur porté par un groupe d'anges entremêlés dans des nuages. — A côtés du Christ, paraissent deux anges, un grand vêtu de vert pâle et rehaussé de blanc, accompagné d'un enfant ; ils montrent avec la main le trône où il se va asseoir et prennent leur essor du même côté. Un peu au-dessus sont deux autres enfants l'un avec une draperie verte, portant d'une main une branche de palmier et montrant de l'autre le trône ; il se voit par-dessous, et celui avec qui il raisonne vole la tête en bas. Dans la gloire paraissent trois rangées d'anges, les uns qui adorent à un genou, d'autres à deux, quelques-uns se voient entièrement, et d'autres sont à demi cachés dans les nuages. Tous ces anges sont vêtus d'étoffes changeantes. — On voit trois têtes de chérubins au plus haut du tableau. — Autour de la tête du Christ se voient quelques chérubins dans le dessous de l'épaisse nue qui soutient le Père Éternel, qui sont éclairés par le Christ qui mène une clarté avec lui. Une nuée qui sort du sépulcre sert de fond au Christ, et va se joindre en tourbillon avec les nues du ciel, et grossir celles qui soutiennent le Père Éternel. — Au bas du tableau une grande terrasse sur laquelle se voit le sépulcre, et en derrière, une grotte obscure qui s'oppose à la clarté de la gloire et sert de fond aux figures qui remplissent le devant. Le sépulcre est ouvert et la pierre qui le couvrait est renversée, au-dessus de laquelle sont deux anges vêtus de blanc qui montrent de la main aux Maries (qui venaient avec des aromates et des parfums pour embaumer le Christ) qu'il est ressuscité : sur le devant se voient des soldats, un qui est droit vêtu d'armes à l'antique, le corps bleu et le manteau jaune avec les brodequins couleur de rose, comme aussi les tonelets et les lambrequins ; il porte sur la tête un casque ombragé d'un panache incarnat. Il s'en voit un autre sur le côté qui s'éveille de son étourdissement et s'appuie d'une main en terre pour se relever ; il a le corselet de couleur de citron et le manteau rouge. On y voit encore d'autres soldats endormis et d'autres qui présentent les piques du côté du Christ. La pierre du sépulcre est marquée du sceau ou cachet du président Pilate. — Ce tableau est dans un ovale de 32 pieds au grand diamètre et large à proportion. — Je finis ici la description de cet ouvrage, et quand je pense aux merveilles que cette rare peinture renferme, je m'écrie contre la mort d'avoir sitôt privé la France d'un si grand homme, avant même qu'il eût mis la dernière main à ce tableau, puisque cette cruelle envieuse de sa gloire ne lui a pas permis d'en finir quelques figures les plus basses. » — L'esquisse très-finie et charmante de cette énorme composition, aux anges et saints innombrables, est conservée et trop ignorée chez l'obligeante madame Ravanas. Les trois Finsonius qui sont dans ce cabinet et cette esquisse importante de Daret feraient bien au musée de la ville. La *Résurrection* de la chapelle des Pénitents blancs, sous le titre Notre-Dame de Pitié, avait été peut-être commandée à Daret, en considération de la faveur dont il jouissait auprès du cardinal de Vendôme, qui avait été recteur et bienfaiteur de cette chapelle, et dont les armes s'y voyaient sur l'arc du dôme qui est au maître-autel.

Dans le tome IV d'une histoire manuscrite d'Aix, De Haitze a fait à ce peintre, qui certainement était son ami (car on ne vante si obstinément que ses meilleurs), cette oraison naïve et chaleureuse : Les acquisitions et les pertes sont choses ordinaires qui se suivent dans le cours du monde. La ville avait recouvré un illustre artisan en peinture qui lui faisait déjà beaucoup d'honneur, et dont les ouvrages l'embellissaient chaque jour, comme on peut juger par ceux qui y restent. C'était Jean Daret flamand, natif de Bruxelles. Ce fameux et habile peintre s'était établi dans Aix depuis environ trente années ; il y avait introduit le bon goût pour le dessin, et il était arrivé qu'à son exemple, il s'était fait dans la ville un assemblage de savants peintres, d'habiles sculpteurs et d'excellents architectes. Ces artisans de distinction y attiraient la curiosité et l'argent du dehors. Elle commença de déchoir de ces avantages par le décès de celui qui avait donné lieu à cette académie. Sa mort arriva le 2 du mois d'octobre, lorsque cet admirable peintre travaillait à finir la principale peinture du plafond de la chapelle des Pénitents blancs du titre de Notre-Dame de Pitié, représentant la Résurrection du Seigneur ; peinture qui forme un tableau ovale de 32 pieds en son grand diamètre, qui certainement est un des plus excellents morceaux de cet art, soit par l'invention, le dessin, le coloris, qu'il y ait dans le royaume, et dont nos concitoyens font avec raison parade envers les étrangers pour satisfaire leur noble et louable curiosité. Comme les grands hommes se font toujours suivre, celui-ci fut enterré parmi les regrets des amateurs des beaux-arts, à l'entrée de l'ancienne nef de l'église Saint-Sauveur ; le tombeau des génies de distinction doit être indiqué à la postérité ; c'est une justice que les historiens leur doivent et aux races futures. »

Ce dernier morceau de De Haitze est précieux. M. Portes, qui a certainement feuilleté les registres de la ville, nous apprend qu'en effet Daret mourut a Aix le 2 septembre 1668, que son corps fut enseveli dans la basilique Saint-Sauveur, à l'entrée de la nef *Corpus Domini*, et son cœur placé à l'église des Augustins réformés dits des PP. de Saint-Pierre. — Il mourut presque jeune ; il n'était alors âgé que de cinquante-cinq ans ; mais les trente années qu'il vécut à Aix, il les avait rudement employées. — De Haitze donne à penser que Daret avait fait école dans Aix. Cette phrase est fort embarrassante. On cherche ses élèves immédiats, on n'en voit pas, si on excepte ses deux fils. Fauchier qui est le seul contemporain illustre que nous lui sachions à Aix, ne se rattachait aucunement à lui. Pinson de Valence, Levieux de Nimes, venaient de l'Italie, leur commune école ; et ceux qui vinrent peu après, Serre, Faudran, procédaient encore moins de Daret, Garcin, dont on voit un Jésus-Christ apparaissant à sainte Magdeleine dans l'église Saint-Jean de Malte, est peut-être le seul qui se soit formé directement sur les tableaux de ce maître. Il faut peut-être compter parmi les élèves de Daret les messieurs de Crosiers qui « ont dépeint, dans le plafond et la pante de la chapelle des Pénitents bleus dédiée à saint Joachim, l'histoire du Sauveur et de la sainte Vierge, et aux deux côtés de la chapelle les apôtres et évangélistes, et sur la porte un grand tableau de la descente du Saint-Esprit qui occupe tout ce fond. » — Cela ressemblerait assez aux sujets qu'affectionnait Daret, et à son ordonnance. Mais je crois que longtemps après sa mort il exerça une influence certaine sur la véritable école provençale, les Parrocel, les Vanloo, par son coloris doux et fin. Cependant la phrase de De Haitze est positive. Elle prouve, quoique nous ne sachions rien sur ces premiers peintres Aixois, que l'école provençale, qui sentait son moment venir, multipliait déjà ses racines. Il faut peut-être s'en prendre à Daret du peu d'éclat de ses élèves ; il enseignait sans doute fort mal son art, car ses deux fils, auxquels il ne pouvait manquer de réserver ses meilleures leçons, n'ont rien laissé de remarquable. De Haitze nous a parlé d'un Jésus-Christ tendant la main à saint Pierre, qui marche sur les eaux, petit tableau dans un ovale de deux pieds de hauteur exécuté par Michel Daret, l'aîné des deux fils, en pendant d'un autre tableau égal de son père, pour l'église des RR. PP. Augustins deschaux, sous le titre de Saint-Pierre. — On décrassait, il y a quelques mois, deux grands tableaux de la chapelle des Pénitents bleus, dont l'un, qui représente une Sainte Famille avec des anges, d'une assez bonne mais un peu grosse peinture, était signé *J. B. Daret inv. pinx. à Aix* 1680. Ce qu'on prise mieux que leur talent, c'est l'union des deux frères. Comme Louis et Antoine le Nain, Michel et Jean-Baptiste Daret peignaient ensemble ; et l'on a, signée des deux frères, roulée dans une des salles du palais de la cour royale, une immense allégorie sur la Justice, d'une bonne peinture, et qui ressemble un peu à celle de leur père, mais plus lâche.

J'ai tâché, en examinant les tableaux de Jean Daret, de le faire connaître lui-même, l'allure de son esprit, et le caractère de son pinceau. Il convient, en concluant cette longue étude, de rassembler quelques traits de jugement sur ce peintre. J'ai dit qu'il avait dans l'esprit plus d'ingénieux que d'élévation. Cependant il a prouvé qu'en certains sujets solennels il pouvait prendre de la hauteur. Il est poli et soigné. Il avait peu de hardiesse, encore moins de brutalité. Ses tableaux ne sont point de ceux qui attirent l'œil du premier coup. Daret est doux, mais sans mollesse. Il tient aux bonnes écoles italiennes ; il est solide, et son dessin est d'une fermeté tranquille. Son coloris est souvent vif et toujours fin. Son originalité ne se fait voir ni dans sa brosse, ni dans l'aspect général de ses compositions, il ne s'apprécie qu'à seconde vue. On pourrait même croire qu'à mesure qu'il vieillissait dans Aix, Daret, oubliant sa première manière d'Italie, faiblissait et pâlissait. Il ne semble pas d'abord avoir eu assez d'étoffe en lui pour oublier impunément Guerchin et le Guide, et comme il faut que l'homme fasse peu à peu peau neuve, à mesure qu'il s'éloignait du Guerchin l'on s'imagine que la pauvreté de son génie se fait mieux sentir. Cela n'est pas réellement, et ses dernières peintures, plus audacieuses et plus complètes que celles de sa moyenne époque, prouve du reste qu'il n'était pas sans une certaine puissance à lui bien propre. Il n'avait pas qu'une main prodigieusement habile : il avait beaucoup de science et de goût. Il connaissait parfaitement l'architecture et tout ce qui tenait à son art. Rien chez lui n'est négligé ni hâté. Il est toujours égal, trop égal peut-être. Coloriste malgré lui par sa nature flamande, par cette nature aussi il est peu noble dans le choix de ses têtes sacrées. Ses saints Joseph sont toujours ridicules, et les autres sont bourgeois. Il est remarquable quelle aisance prennent les peintres dès qu'ils quittent les tableaux de sainteté pour les décorations et les mythologies. Cela est sensible dans le Guide, dans les Carrache, surtout dans notre Poussin. Il y a juste la même différence entre le Poussin des Miracles chrétiens et le Poussin des Bacchanales, qu'entre le Daret d'église et le Daret de la chambre Vendôme. Comme il y paraît plus aisé, plus hardi, plus lui-même ! Ses saintes femmes ne seront jamais aussi gracieuses que son Aurore, — si gracieuse et sans aucune afféterie. — Sa touche y est plus fraîche, son coloris plus ardent. Il a de l'invention, une compréhension large, une disposition plus harmonieuse, quelque chose de plus richement sévère, de plus abondant qu'alors qu'il peint de froides et souvent niaises figures de chapelle. Dans l'escalier de l'hôtel Châteaurenard et dans la chambre du duc de Mercœur, Daret a du style, et du plus beau. Enfin il n'est pas un tableau de ce peintre qui ne porte la marque la plus claire de cette calme et solide douceur qui fut certainement l'une des meilleures sources de son génie, la marque « *de cette bonté naturelle aux gens de son pays*, » ainsi qu'a dit De Haitze, *naturelle* à Daret comme à Finsonius, ces deux tempéraments si opposés, et qui fait, avec tant d'autres origines communes, avec tant d'autres rapprochements faciles, leurs deux noms inséparables.

ANNÉE 1854.

EXPOSITION ET CONCOURS,

ouverts par l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique, sous le patronage du roi.

Art. premier. Il sera ouvert à Bruxelles, le 1 août 1854, une exposition de dessins, modèles, procédés, apareils et produits se rattachant aux arts industriels.

Art. 2. Seront admis à cette expositions les objets dont la désignation suit :

DESSINS ET MODÈLES.

1. Dessins ou modèles d'architecture, projets d'ornementation et de décoration pour les extérieurs et pour les intérieurs des édifices publics, églises, chapelles, lieux de réunion, gares de chemins de fer, salles de spectacle, etc., et pour les habitations particulières ;

2. Dessins ou modèles d'objets entrant dans la composition et l'exécution des travaux d'architecture, tels que chapiteaux, corniches, cariatides, statues ou groupes, décoratifs, moulures de toute espèce, consoles, cheminées, portes, balcons, escaliers, etc. ;

3. Dessins ou modèles d'autels, tabernacles, chaires de vérités, stalles, confessionnaux, prie-Dieu et autres objets garnissant les édifices sacrés ;

4. Dessins ou modèles de meubles, parquets, cadres et autres articles de menuiserie et d'ébénisterie entrant dans l'ameublement des appartements ;

5. Dessins ou modèles pour tous autres ouvrages en bois ou dans lesquels le bois domine, comme pour la carrosserie, la fabrication des appartements de musique etc. ;

6. Dessins ou modèles relatifs à l'emploi des fers, fontes de fer, zinc, cuivre, et autres métaux ou alliages pour les usages ordinaires, pour l'ornementation ou la décoration ; par exemple, pour foyers, poêles, fourneaux, lustres,

candélabres, lampes, grilles de clôture, vases, fontaines, ornements et boutons de porte, embrasses, patères et tous autres objets de serrurerie et de quincaillerie;

7. Dessins ou modèles pour incrustation en bois, métal, ivoire, etc., à l'usage de l'armurerie, de la tabletterie, etc.;

8. Dessins ou modèles se rapportant à l'art du joaillier, de l'orfèvre, du bijoutier, du ciseleur, (or, argent, cuivre, bronze, acier, etc.) et du lapidaire;

9. Dessins ou modèles pour la verrerie, la gobeleterie et la cristallerie moulée ou taillée. Dessins ou modèles pour articles en porcelaine, faïence, grès, poterie et terres diverses;

10. Dessins ou modèles pour l'emploi des marbres, albâtre, porphyre, pierres naturelles ou artificielles, stucs, etc.; par exemple, pour cheminées, vases, piédestaux, pavements, etc, ;

11. Dessins pour dentelles, broderie, tapis, toiles peintes et étoffes de tout genre, châles, rubannerie, passementerie, toiles cirées, papiers peints, etc. ;

12. Dessins pour reliures, papiers de fantaisies, typographie ornée, imagerie, et tous autres dessins ou modèles se rapportant à l'application de l'art ou à un but industriel, et non spécifiés ci-dessus.

N. B. Les modèles pourront être en plâtre, bois, pierre, cire, terre cuite, métal, carton-pierre ou en toute autre matière ou composition, selon le cas.

PROCÉDÉS ET APPAREILS.

Procédés et appareils nouveaux ou perfectionnés, relatifs à l'application de l'art à l'industrie, et résultats démontrant le mérite de ces procédés ou les effets de ces appareils.

Sont compris, notamment, dans cette section les procédés ou appareils, ainsi que leurs résultats ou effets, pour la sculpture, la gravure en relief, la gravure typographique, la gravure numismatique, l'émaillage, l'incrustation, la ciselure le niellage, la composition et la fabrication de mosaïques, l'impression lithographique en couleur, l'application de la reproduction de dessins en or, argent, etc., sur métaux, verre, cuir, etc. ; la galvanoplastie, la photographie, le transport des anciennes gravures, le rentoilage, l'ornementation, la décoration, le moulage à la mécanique, etc.

PRODUITS.

Tous produits achevés, appartenant à l'une des catégories ci-dessus, *exposés comme spécimens*, à raison de leur *mérite artistique* dans la pensée, dans la forme ou dans l'exécution, quelle que soit la matière ou la nature de ces produits, et quel que soit le procédé de travail, manuel ou mécanique au moyen duquel ils aient été obtenus.

Dans cette section sont compris aussi les produits sur verre, sur porcelaine, sur faïence, sur objets de tabletterie et laque, sur tissus transparents: les enluminures, en général; les gravures en camées et en pierres fines.

Sont rangés également dans cette section les recueils d'ornements et d'ouvrages relatifs à la décoration.

Art. 3. Une commission spéciale statuera sur l'admission des objets.

Sont exclus les objets ayant déjà figuré à une exposition antérieure en Belgique.

Art. 4. Des récompenses seront accordées aux exposants dont les œuvres présenteront le plus de mérite.

En ce qui concerne les dessins ou modèles, on n'aura égard à la supériorité comme goût, invention, composition ou exécution, que pour autant que les objets puissent être appliqués par l'industrie.

Les dessins, modèles ou produits se rapportant à des emplois usuels seront placés sur la même ligne, pour les récompenses, que ceux destinés à des usages de luxe.

Quant aux appareils ou procédés nouveaux ou perfectionnés, on s'attachera particulièrement à ceux qui réuniront le mérite de l'invention à l'utilité et à l'économie.

La distribution des récompenses aura lieu publiquement.

Art. 5. L'association se réserve de faire des acquisitions parmi les dessins modèles ou produits exposés, spécialement pour les collections permanentes qu'elle a l'intention d'organiser.

Art. 6. Les personnes qui se proposent de prendre part à l'exposition doivent en donner avis, avant le 15 juin, au secrétariat du comité de l'Association, rue Saint-Lazare, 55, hors la porte de Cologne, à Bruxelles. — (*Lettres affranchies*)

Elles feront connaître la nature et l'espèce d'objets qu'elles désirent exposer et l'emplacement dont elles ont besoin à cet effet, en longueur, largeur ou hauteur.

Art. 7. Les objets devront être remis, avant le 15 juillet, au local qui sera ultérieurement indiqué.

Art. 8. Les exposants sont tenus de joindre à leur envoi la désignation de leurs nom, prénoms et adresse, plus une déclaration constatant s'ils exposent en qualité d'auteurs, de fabricants ou de propriétaires; dans ces deux derniers cas, ils sont priés, autant que leurs convenances personnelles le leur permettent, de faire connaître les noms des auteurs des objets exposés. Ils doivent transmettre en même temps une note sommaire indiquant les termes dans lesquels ils désirent que les articles soient décrits au catalogue; cette note pourra contenir également l'énonciation du prix des objets, avec la mention si ces prix sont destinés à être rendus publics ou non.

Art. 9. Les frais de transport des objets et de leur renvoi sont à la charge des exposants. Toutefois pour les expéditions qui seront faites par le chemin de fer de l'État, le transport aura lieu gratuitement, aller et retour.

Tous les soins possibles seront pris pour la garde et l'entretien des objets; cependant l'Association n'entend assumer aucune responsabilité quant aux pertes et dommages.

CONCOURS SPÉCIAUX.

Art. 10. Il sera ouvert des concours spéciaux pour les objets dont la désignation suit :

1° DESSINS POUR INDIENNES.

Collection composée de dix dessins pour aunages en genres variés et de deux dessins imitation de foulards.

Prix : un diplôme et une somme de trois cents francs.

2° DESSINS POUR DENTELLES.

Collection comprenant :

1° Une pointe, une écharpe, deux entredeux deux den-

telles de 2 à 5 centimètres de hauteur, deux dentelles de 7 centimètres de hauteur, deux dentelles de 10 centimètres de hauteur, deux dentelles de 15 centimètres de hauteur, un volant de 35 centimètres de hauteur, un volant de 50 centimètres de hauteur, deux barbes et deux mouchoirs, *pour application de Bruxelles, dentelles de Gand ou dentelle noire de Grammont ;*

2° Dix entredeux, dix dentelles de 2 à 3 centimètres de hauteur, dix dentelles de 7 centimètres de hauteur, dix dentelles de 10 centimètres de hauteur, dix dentelles de 15 centimètres de hauteur, un volant de 25 centimètres de hauteur, un volant de 35 centimètres de hauteur, deux barbes, deux mouchoirs, *pour dentelles Valenciennes, Malines ou guipures.*

Ces dessins devront être divisés en deux séries ou garnitures, chaque série formant l'ensemble d'une toilette distincte.

Les concurrents devront se renfermer strictement dans la limite du programme. Ils pourront fournir, à leur choix, dans chaque série, des dessins pour l'une des catégories de dentelles indiquées ci-dessus, mais ils seront tenus de faire connaître auxquelles de ces catégories leurs dessins s'appliquent.

Prix : un diplôme et une somme de trois cents francs.

3° MODÈLES EN RONDE BOSSE :

a. D'un lustre à bougies :
b. D'un candélabre ou vase monté à bougies ;
c. D'une girandole ;
d. D'une pendule.

Les concurrents devront fournir des modèles destinés à être exécutés en métal, pour l'ornement d'un salon (la grandeur présumée du salon est de 10 mètres de long sur 6 de large).

Les modèles pourront être en bronze, fer, cuivre, zinc, carton-pierre, plâtre ou cire ; ils devront être présentés en grandeur naturelle et dans des conditions d'exécution praticable.

Prix : un diplôme et une somme de six cents francs.

4° CISELURE D'UNE PARURE EN OR, EN ARGENT OU EN CUIVRE.

La parure comprendra une broche, un bracelet, un milieu de collier et deux dormeuses.

Prix : un diplôme et une somme de quatre cents francs.

5° PEINTURE DÉCORATIVE POUR APPARTEMENTS.

Ce concours comprendra :

A. Les divers panneaux de peinture d'un salon de cinq à six mètres de long sur six à huit mètres de côté et quatre mètres cinquante centimètres à cinq mètres de haut. Les panneaux seront peints à la détrempe ou à l'huile, au choix des concurrents, et ils seront fixés sur chassis.

B. Le dessin d'ensemble du même salon, sur une échelle de 0m, 10 au mètre.

Prix : un diplôme et une somme de six cents francs.

6° SCULPTURE D'UN PRIE-DIEU.

Le prie-Dieu sera exécuté de grandeur naturelle, en bois de chêne, conservant la couleur du bois.

La garniture du meuble devra être complète.

Prix : un diplôme et une somme de trois cents francs.

7° DESSINS D'AGRICULTURE FORMANT LE PROJET DE FAÇADE D'UNE MAISON D'HABITATION.

La maison d'habitation doit avoir cinq fenêtres de largeur au premier étage et être construite dans la rue d'une grande ville.

Ce projet comprendra :

A. La façade entière, dessinée sur une échelle de 0m, 04 par mètre, avec indication de l'appareil de construction :

B. Des dessins de détail, dessinés sur une échelle de 0m, 10 ;

a. De la porte cochère ;
b. Des fenêtres ;
c. Des motifs d'ornementation et de tout l'appareil de construction.

Les dessins devront être lavés et coloriés.

Prix : un diplôme et une somme de trois cents francs.

ART. 10. Le prix sera décerné dans chacun de ces concours, à l'œuvre qui sera jugé occuper le premier rang, et qui offrira, d'ailleurs, un mérite distingué.

Les mentions honorables pourront être accordées, en outre, aux concurrents dont les travaux paraîtront mériter cette récompense.

ART. 11. Les objets envoyés pour les concours devront être des œuvres complétement originales.

ART. 12. Pour être admis à prendre part aux concours spéciaux, il faudra être Belge de naissance, ou résider en Belgique depuis trois années consécutives.

ART. 13. Les objets faisant partie des concours resteront la propriété de leurs auteurs. Cependant les exposants pour ces concours seront tenus de permettre à l'Association de faire prendre un dessin de leurs objets pour être conservés dans ses collections permanentes ou pour servir aux publications qu'elle pourrait entreprendre.

ART. 14. Les personnes qui se proposent de prendre part aux concours devront joindre aux envois leur nom sous *pli cacheté*.

Elles se conformeront, pour toutes les autres dispositions, aux mêmes règles que les autres exposants, sauf qu'elles sont tenues de faire connaître le prix des objets qu'elles destinent aux concours.

ART. 15. Les dessins destinés à l'Exposition ou aux concours spéciaux ne seront reçus que pour autant qu'ils soient encadrés ou fixés sur toile ou sur carton.

ART. 16. Les objets une fois exposés ne pourront être retirés avant la fin de l'Exposition.

—

La commission directrice de l'Association est composée, pour l'année 1854, de MM. CH. DE BROUCKERE, bourgmestre de Bruxelles, Membre de la Chambre des Représentants, *Président*; VEYDT, Membre de la Chambre des Représentants, Directeur de la Société Générale, *Vice-Président*: ED. ROMBERG, Chef de division au Département de l'Intérieur, *Secrétaire*; J.-B. CAPPELLEMANS aîné, fabricant; JOSEPH DE KEYN, menuisier-constructeur; ALB. DELEHAYE, fabricant; DUMONT, architecte; J. DU PRÉ, ingénieur; FORTAMPS, Membre de la Chambre de Commerce de Bruxelles; EUG. SIMONS, sculpteur; E. SLINGENEYER, artiste-peintre; L. WIENER, graveur.

VENTE D'AUTOGRAPHES

FAITE A PARIS.

La vente d'une immense et célèbre collection d'autographes, a été terminée mercredi 8 février, après avoir duré huit vacations, pendant lesquelles les amateurs n'ont cessé de suivre les enchères avec le plus grand empressement.

Cette vente a présenté un détail intéressant ; le ministère de la marine a fait acheter pour les classer dans ses archives, un certain nombre de pièces importantes qui intéressent à des titres divers notre histoire maritime. En voici la nomenclature, avec les prix obtenus par chacune de ces pièces, dont la plupart se trouvaient mentionnés dans nos feuilletons.

Une lettre de Duguay-Trouin, 48 fr. 50 c.; deux lettres de Duquesne, l'une 82. 50. ; et l'autre 76 fr. 50 c. ; une de l'amiral d'Estrées, 12 fr. 50 c ; deux lettres de l'infortuné La Peyrouse, l'une 17 fr. 50 c. ; et l'autre 35 fr. 50 c.; deux lettres du statuaire Puget, architecte de la marine, l'une 69 fr. et l'autre 70 fr. ; une lettre de Tourville, 25 fr.; une de François de Vendôme, duc de Beaufort, 5 fr.; une autre du même 20 fr. ; une de l'amiral de Vivonne, 7 fr.

Le produit de la vente s'est élevé à plus de douze mille francs. La pièce poussée au plus haut prix a été une longue lettre de Lesage, l'auteur de *Gil-Blas*, à M. Fuzelier, le rédacteur du *Mercure ;* cette lettre a été vendue 450 fr. ; la belle lettre de Montaigne, d'une page in-folio, a été payée 333 fr., la simple signature de Molière, au bas d'une quittance, a obtenu 326 fr. ; la lettre autographe signée de Cervantes a été adjugée 235 fr.

On a poussé très-vivement aux enchères une lettre de Larochefoucauld, l'auteur des *Maximes*, à Mlle de Scudéry ; elle est montée à 182 fr. 50 c., une page in 4°, de Mme de La Sablière, au marquis de La Fare, s'est vendue 176 fr.

La lettre d'Elisabeth, reine d'Angleterre, au roi de France, a été adjugée 195 fr. 50 c. ; les lettres de Fréderic, roi de Prusse, à Voltaire, ont été vivement recherchées ; l'une d'elles, celle dont nous avons donné de longs extraits, a été payée 135 fr.; une autre, 60 fr.; une troisième, 85 fr.

Une minute du projet de la dotation de la couronne à Rome, avec de nombreuses corrections de la main de Napoléon, s'est vendue 150 fr. ; la lettre en latin de Léonard de Vinci, 127 fr. 50 c.

On a payé 501 fr. la lettre de saint Vincent-de-Paul, qui contient la relation de sa captivité. Les autres lettres du même ont été vendues : l'une, 103 fr. ; une autre, 100 fr.; une autre, 91 fr.; une autre, 60 fr.; une autre, 72 fr.; et une autre 59 fr. Toutes ces lettres étaient autographes et signées. Les lettres qui ne portent que sa signature ont été payées 20, 22, 17 50, 42 et 64 fr. Un plan de discours sur la grâce, 122 fr. ; et un autre 85 fr.

Moins rares que les autographes que nous venons de citer, les lettres de J.-J. Rousseau ont encore obtenu d'assez bons prix, savoir : 51 fr. la longue et belle lettre relative à son différend avec M. Hume ; 54, 30, 34 50, 25 50, 35, 19 50, 20, 36, 20 50 et 25 fr. les autres lettres, suivant leur importance et leur degré d'intérêt.

Les pièces les plus favorisées par les enchères après celles qui viennent d'être énumérées, sont les suivantes :

Parmi les autographes que nous avons mentionnés dans nos feuilletons, et qui sont par conséquent connus de nos lecteurs :

Deux lettres de Sophie Arnould, payées, l'une, 20 fr. ; l'autre, 21 fr. ; une lettre de Bailly, le maire de Paris, 20 fr.; une lettre signée de Jean Bart, 45 fr. 50 c. ; la belle lettre galante de Beaumarchais à la baronne de Burmane, 19 fr. 50 c.; un autographe du même, 15 fr. 50 c. ; une lettre de Bossuet, 42 fr. ; une de Buffon, 33 fr. ; de Mlle Clairon, 12 fr. 50 c. ; de Colardeau, 24 fr. la belle lettre de Condorcet à M. Suard, 7 fr. seulement ; du général Desaix, 21 fr.; de Mlle de Lespinasse, 21 fr. 50 c. ; de Favart, 14 fr. ; de Fénélon, 66 fr. ; de Gibbon, 25 fr.

La lettre de Gœthe à Mme de Staël a été adjugée 24 fr. 50 c. ; celles du prince de Ligne, 15 et 18 fr., et celle de Chenier, 15 fr. 50. On a vendu 55 fr. la lettre de Jeanne d'Albert, mère de Henri IV ; 76 fr. celle d'Adrienne Lecouvreur ; 50 fr. celle de Lefranc de Pompignan ; 45 fr. 50 c. celle de Marguerite de France, première femme de Henri IV, à la reine mère, 41 fr. la lettre de Marat ; 13, 13 50 et 22 fr. les lettres de Piron ; 78 fr. 50 c. un billet de Mme de Pompadour à son peintre Latour ; 29 et 48 fr. des pièces autographes de vers de la même, 60 fr. la lettre de Robespierre ; 30 fr, celle de Saint-Just, et 20 fr. celle de Santerre ; 31 fr., l'épître galante du maréchal de Saxe à sa chère Temire.

Outre quelques lettres signées seulement de Voltaire, il y en avait onze entièrement écrites de sa main. Deux de ces lettres ont été vendues 30 fr., une 32 fr., deux 25 fr., deux 20 50, deux 15 fr., une 21 et une 24 fr.

Parmi les nombreux autographes dont nous n'avons cité aucun fragment, beaucoup sont montés aussi à des prix assez élevés. Nous citerons :

Une lettre en anglais, d'Addison, payée 17 fr., une lettre de Julie d'Angennes, duchesse de Montansier, 28 50 ; une d'Anne d'Autriche, 18 fr ; de Bassompierre, 28 fr. ; de Pierre Bayle, 22 fr. ; du maréchal de Biron, 20 fr, ; de Samuel Bochart, 34 fr. ; de la marquise de Brinvilliers, la célèbre empoisonneuse, 18 fr. ; de Bussy-Rabutin, 40 fr. ; du même, 29 fr. ; de Catherine II, impératrice de Russie, 15 fr. ; de Charles Ier roi d'Angleterre, 75 fr. ; de l'amiral Châteaurenault, 25 50 ; du chansonnier Collé, 24 fr. ; de Collot d'Herbois, 20 fr. ; du maréchal d'Ancre. 40 fr. ; du grand Condé, 18 50 ; du peintre Coypel, 20 fr. ; de l'abbé Delille, 29 fr. 50 ; de Destouches, l'auteur dramatique, 32 fr. 50 ; de Diderot, 15 fr. ; du conspirateur Didier, 20 fr. ; du glossateur Du Cange, 20 fr. 50.

Une lettre signée de Gabrielle d'Estrées s'est vendue 40 fr. ; une de Mme Favart, 31 fr. ; une lettre signée de François II, roi de France, 27 fr. ; une de Franklin, 16 fr. 50 ; une de Garrik, le fameux comédien, 33 fr. 50 ; une de l'abbé Gérard, auteur du *Comte de Valmont*, 25 fr. 50 ; de Gessner, 53 fr. 50 ; de Goldoni, 26 fr. 50, de Gresset, 37 fr. 50 ; de Grotius, le célèbre jurisconsulte, 23 fr. 50 ; de Guillaume de Nassau, 19 fr. ; du duc de Guise-le-Balafré, 25 fr. ; de Gustave III, roi de Suède 24 fr. 50 ; de Haydn, le grand compositeur, 64 fr. ; d'Henri III, roi de France, 28 fr. 50 ; d'Henri IV, de Henriette de France, reine d'Angleterre, femme de Charles 1er, 20 fr. ; du président Jeannin. 20 fr. ; de Klopstock, 20 fr. ; de la princesse de Lamballe, 18 fr. 50 ; du poète La Noue, 24 fr. ; de Law, 30 fr. 50 ; de Leibnitz, 30 fr. 50 ; de Linné, 32 fr, 50 ; de Louis XIII, 15 fr. ; de Louis XIV, 20 fr. ; de Marguerite de France, fille de François 1er, 20 fr. ; de Marie de Médicis, 45 fr, ; de Mascaron à Mlle de Scudéry, 38 fr. 50 ; de Métastase, 20 fr. 50 ; un autographe de Newton, 88 fr. ; de Parny, une pièce de vers, 26 fr. ; une lettre, 29 fr. ; du père Pétau, 25 fr. 50 c. ; du cardinal de Polignac, 29 fr. ; de Pope, 20 fr. 50 c. ; de Prud'hon, 26 fr. 50 c, ; du cardinal de Richelieu, 18 fr. ; une lettre signée ; de l'historien anglais Robertson, 21 fr. 50 ; de Mme Roland, 26 fr. 50 c. ; de J.-B. Rousseau, 32 fr. ; de Sacchini, 20 fr. 50 c. ; de Le Maistre de Sacy, 27 fr. ; de Saint-Foix, 30 fr ; de Schiller, 45 fr. ; de Sully, 45 fr. ; de Vanloo, 33 fr. ; de Vergniaud, 40 fr. ; d'Horace Walpole, 22 fr. ; de Washington, 19 fr. ; de Winckelmann, 25 fr. ;

Le manuscrit autographe du *Dictionnaire de musique*, de J.-Jacques Rousseau, composé de 620 pages, plus 7 pages d'introduction et d'avertissement, a été vendu 120 fr. On a adjugé 25 fr. le plan original de la colonne impériale de Boulogne, approuvé par la signature de l'empereur Napoléon, et 81 fr. une lettre autographe d'Horace Vernet, accompagnée du dessin original de la mort de Poniatowski.

Le conseil d'administration de l'Académie royale d'Anvers vient de porter à la connaissance des artistes que l'époque de l'ouverture du concours, auquel est attachée, pendant quatre ans, une pension de 2,500 fr., est fixée au huit mai prochain.

Conformément à l'art. 42 de l'arrêté royal du 20 décembre 1854, la branche des beaux-arts, appelée à concourir en 1854, est la peinture.

Tout artiste belge qui n'a pas atteint l'âge de 30 ans, peut être admis à concourir.

Le nombre des concurrents est limité à six. Il y aura un concours préparatoire, si le nombre des élèves inscrits dépasse celui de six.

Outre le grand prix, il peut être décerné un second prix et une mention honorable.

Le second prix consiste en une médaille d'or de la valeur de 300 francs.

Il peut être accordé en partage, ainsi que la mention honorable.

Les artistes qui se proposent de prendre part à ce concours devront s'adresser, par écrit ou en personne, au conseil d'administration, au plus tard quinze jours avant la date fixée pour l'ouverture et produire un extrait de leur acte de naissance.



L Kampf del[t] Imp Passage du Prince, 10

CHASSEUR D'AFRIQUE

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

HENRI VANDER HAERT,

NÉ A LOUVAIN, LE 26 JUILLET 1790, MORT A GAND, LE 18 OCTOBRE 1846.

Nous empruntons à l'*Annuaire de l'Académie Royale* une notice sur Vander Haert due à la plume de M. Alvin, conservateur en chef de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Nous supprimons un petit préambule ne se rattachant pas directement à la biographie de cet artiste et tout personnel à l'auteur. M. Alvin rend grâces au ciel d'être débarrassé du lourd fardeau des affaires administratives et d'être rentré dans une vie plus paisible et plus en rapport avec ses goûts d'artiste et de littérateur.

« C'est à vous, Vander Haert, — écrit-il, — que je veux consacrer mes premiers loisirs ; à vous les premières pages qui ne sont ni un projet de réglement ni un rapport administratif. Je me livre avec bonheur à ce soin pieux, à cette douce occupation, qui ravive le souvenir des moments bien précieux où il m'a été donné de jouir de votre intimité, de vous entendre et de recevoir en quelque sorte vos leçons. »

M. Alvin est, en effet, un des hommes qui ont le plus écrit sur l'art et qui s'est le plus trouvé mêlé aux artistes de notre temps. A ce titre la biographie de Vander Haert offrira quelqu'intérêt, bien qu'elle soit parfaitement connue; mais outre ses indications personnelles, M. Alvin a encore puisé dans une brochure fort curieuse publiée par un des compatriotes de l'artiste, M. Édouard Van Even, archiviste de la ville de Louvain. M. Van Even a écrit en flamand, mais il a recherché avec la conscience la plus scrupuleuse les moindres faits et gestes de notre artiste. Toutes ces choses réunies font de la biographie de M. Alvin un travail assez complet. Nous citons :

La vie de Vander Haert présente peu d'événements propres à attacher le lecteur qui y chercherait les émotions du drame ou du roman; cette vie a été calme, généralement assez heureuse, exempte de grandes vicissitudes; c'est la simple existence de l'homme studieux, richement doué par la nature, mais indolent et de complexion paresseuse, dont la fortune ne croit pas devoir s'occuper, et qui néglige de courir après elle.

Vander Haert vint au monde avec le germe d'un talent original ; mais placé dans des conditions peu favorables, il se développa avec lenteur au milieu de causes qui devaient le faire dévier. Il ne prit librement son essor qu'à un âge où l'homme est déjà près du déclin, secoua, par un effort qui semble au-dessus de sa nature nonchalante, les langes qui l'entravaient, et vint prendre sa place parmi les premiers, au grand étonnement de ceux qui, depuis trente ans, le coudoyaient sans se douter de sa valeur, réalisant les espérances de quelques-uns qui, dès longtemps, déploraient de le voir gaspiller en travaux stériles des facultés qui, mieux appliquées, eussent pu donner à la Belgique un nouveau Van Dyck. Malheureusement cette transformation arriva tard et dura peu. Toutefois, si courte qu'elle fût, elle laissa des traces assez nombreuses et assez éclatantes pour justifier la haute estime que ses contemporains lui ont vouée, et pour permettre à la postérité de la ratifier.

Les moindres détails de la vie de Vander Haert ont été recherchés avec une consciencieuse patience et reproduits dans une notice écrite en flamand, par M. Edward Van Even (*). Je ferai de fréquents emprunts à ce travail, dont j'aurais pu me borner à donner une traduction ; car, quant aux faits, il n'y a presque rien à y ajouter, et les recherches personnelles auxquelles je me suis livré, n'ont pas beaucoup enrichi cette biographie.

Né à Louvain le 26 juillet 1790 (**), Henri-Anne-Victoire Vander Haert était fils de Jean-Baptiste-Chrysostôme (***) et de Jeanne-Catherine-Philippine de Hurtebise. Il reçut l'éducation que recevaient à cette époque les enfants de la bourgeoisie de Louvain. Il passa, fort jeune encore, de l'école primaire du sieur Pinard, à celle du sieur Ansiau. L'étude de la grammaire ne paraît point l'avoir séduit d'abord ; un goût naturel et fort prononcé pour le dessin lui mettait entre les mains, pour exprimer ses pensées enfantines, d'autres signes que ceux de l'alphabet : les murailles de la classe, les livres et les cahiers de l'écolier devaient se ressentir de cette disposition innée. Nous pouvons, sans faire tort au jeune Henri, le soupçonner d'avoir, dès lors, illustré de fantastiques imaginations les marges de plus d'un volume classique. Ses parents eurent sans doute sur ce point des renseignements plus précis et ne purent longtemps méconnaître la vocation de leur fils, qu'ils firent entrer, à l'âge de neuf ans, à l'académie du sieur Geedts (****). A quatorze ans, nous le voyons remporter le premier prix de dessin d'après l'antique, et l'année suivante, en 1805, ceux

(*) *Hendrik-Anna-Victoria Vander Haert*, door Edward Van Even. Diest, by A. Havermans. Leuven, by M. Meunier, 1847. Brochure de 35 pages, petit in-8°.

(**) M. Van Even rectifie une erreur commise dans l'annonce du décès de Vander Haert, qui lui donne 52 ans au lieu de 56. La même erreur s'est reproduite dans la notice nécrologique insérée dans le *Messager des sciences historiques et archives des arts en Belgique*, année 1846, p. 521. — Le graveur A. Jouvenel a commis la même faute dans la médaille qu'il a consacrée à la mémoire de son confrère. Le biographe louvaniste appuie sa rectification de l'extrait des registres de l'état-civil.

(***) Le père de Vander Haert remplit, depuis le 10 décembre 1787, le poste d'official au troisième bureau de l'hôtel de ville, à Louvain. Lors de l'insurrection des provinces belgiques contre Joseph II, il prit les armes pour l'indépendance de la patrie. A la bataille de Turnhout, il combattit dans les colonnes de Pierre Lorangeois ; il s'empara d'une pièce de canon qui servit beaucoup à Vander Mersche, lors de la prise de Diest. Nommé capitaine au régiment des chasseurs, il demeura dans l'armée des patriotes jusqu'au moment de ses revers, en 1791. Il se trouvait à Saint-Hubert, en Ardennes, lorsque son fils naquit à Louvain. C'est en l'honneur de Henri Vander Noot qu'il donna au nouveau-né les noms de *Henri Victoire*. (E. Van Even, p. 7.)

(****) Josse-Pierre Geedts, né à Louvain le 5 janvier 1770, étudia à l'académie des beaux-arts d'Anvers, où il remporta le premier prix d'après l'antique, en 1786. De retour dans sa ville natale, il contribua puissamment à la création de l'académie de dessin de Louvain, dont il fut nommé directeur en 1800. Démissionné en 1834, il mourut le 17 décembre de la même année.

Ses œuvres les plus remarquables sont : *Télémaque dans l'île de Calypso*, 1811. — *Le Christ entre les deux larrons*, 1822. — *L'évêque de Cologne donnant une partie de l'hostie miraculeuse à un religieux du couvent des Augustins*, tableau peint pour le jubilé qui eut lieu dans l'église de Saint-Jacques, à Louvain, en 1824. — *Les cinq sens*, 183). — *L'abjuration de Philippe II, à Utrecht*, 1830. — Son père, Laurent Geedts, peignait bien la nature morte.

de dessin d'après nature et de dessin de l'ornement (*). C'étaient de rapides progrès accomplis en cinq ans : ils font autant d'honneur à la méthode du maître qu'aux dispositions de l'élève. Geedts avait en effet une excellente manière de dessiner, et Vander Haert se ressentit toute sa vie des premiers principes qu'il avait puisés à l'académie de Louvain.

Il reçut aussi du même professeur quelques leçons de peinture. L'anecdote suivante, racontée fort spirituellement par M. Van Even, démontre qu'il avait en bien peu de temps fait de grands progrès de cet art. Le jeune homme maniait le pinceau depuis à peine huit jours, lorsque le hasard lui amena sous les yeux un sujet qui allait au tour jovial de son esprit. L'occasion ne fut point perdue et son premier tableau fut exécuté avec une prestesse qu'il n'a pas toujours apportée dans la suite à ses travaux. Par une belle matinée de printemps, Vander Haert voit entrer dans le potager paternel, un paysan qui, se croyant seul, choisit pour abri le plus fleuri des groseilliers et s'y accroupit, continuant à humer avec délices la fumée de la pipe qu'il tient à la bouche. Le motif était naturel et comique, jamais modèle n'avait posé avec plus d'aisance et de laisser-aller. L'écolier avait toujours dans sa poche, soit de la craie, soit du charbon : en quelques traits, il crayonne la silhouette du bonhomme sur la porte d'un lieu discret, dont le villageois prisait peu le mystère, puis courant chercher sa palette et ses pinceaux, l'espiègle complète par le coloris une ressemblance qui frappe tous les yeux, même ceux du modèle, tout honteux de se trouver, dans une posture fort peu digne, l'objet de l'attention et des rires d'une foule de témoins. Un amateur, M. l'avocat Van Leemputten, de Louvain, obtint la permission de détacher le panneau, le fit encadrer et le plaça dans sa collection. Après la mort de cet amateur, le premier tableau de Vander Haert fut vendu soixante florins. On ignore ce qu'il est devenu.

M. Van Even fait sur cette anecdote des réflexions auxquelles je m'associe volontiers. S'il avait continué dans cette voie sous la direction d'un maître habile, Vander Haert aurait été certes un peintre de genre de l'école des Teniers et des Ostade. Mais à cette époque le goût dont M. Van Leempputten avait fait preuve n'était déjà plus commun même en Belgique. L'originalité nationale s'effaçait de jour en jour sous l'influence étrangère, la peinture flamande ne rencontrait pas plus de sympathie que l'idiome des Louvanistes chez les fonctionnaires français qui, à quelque temps de là, nous avaient apporté la *liberté*, la *fraternité* et l'*égalité* de la civilisation nouvelle. On était en pleine réaction classique, le génie de David dominait toutes les parties des arts du dessin ; mais, comme toujours, les médiocrités imitatrices exagéraient jusqu'au ridicule les plus heureuses innovations du maître. Une copie servile et inintelligente de Rome et d'Athènes fit naître un genre bâtard et sans vérité. Nous nous rappelons tout ce qu'avaient de raide et de disgracieux les ameublements du temps de l'Empire empruntés maladroitement à Herculanum et à Pompeï. Aux yeux des décorateurs bourgeois d'alors, le type du beau plastique était le galbe d'un vase étrusque ; le *moyen-âge* et la *renaissance* n'étaient d'ailleurs guère mieux traités que les écoles flamande et hollandaise.

Malgré ces influences qui l'enveloppaient et remplissaient en quelque sorte l'atmosphère où il vivait, c'est vers nos anciens maîtres que Vander Haert continua de se laisser entraîner ; il recherchait avec avidité leurs ouvrages pour les étudier et les copier. Il acquit en peu de temps une grande justesse de dessin qui lui permettait de reproduire, avec une extrême fidélité, la nature telle qu'elle se présentait à ses yeux ; c'était une précieuse qualité pour le portrait. Il s'essaya de très-bonne heure dans ce genre qu'il abandonna plus tard pour le reprendre dans les dernières années de sa vie, aussi est-ce le genre dans lequel il a le mieux réussi.

J'ai vu chez Vander Haert un dessin de cette époque, qu'il avait fait étant encore à l'académie de Louvain. Ce sont les portraits en profil, et rangés sur une ligne, de ses principaux amis et compagnons d'études : MM. P.-P. Geedts, S. Vander Hulst, J. Laurens, J. Clevenbergh et M. Van Campen. Toutes ces têtes étaient frappantes de ressemblance, pleines de vie et d'expression, tracées d'un crayon libre et facile.

Un des meilleurs portraitistes de la fin du siècle dernier, F. X. Jacquin (*) donna quelques leçons à Vander Haert, vingt au plus. On cite comme ayant été peints alors par notre confrère le portrait de M. Sterckx, sous-préfet à Louvain, et ceux de Mlles Marie Dauw et Thérèse Joris, deux beautés louvanistes de l'époque. L'artiste n'avait que 17 ans.

Quelques années plus tard (il avait perdu son père en 1804), il vint avec sa mère se fixer à Bruxelles. Un horizon plus large s'ouvrit alors devant ses yeux, il aperçut enfin le côté théorique de l'art, en fit l'objet de ses études, sans négliger pourtant la pratique.

Il rechercha les productions des maîtres de notre ancienne école, les étudiant et les copiant. Il parcourut dans ce but une grande partie de la Belgique, visitant Anvers, Malines, Gand, Bruges, ce qui, à cette époque était beaucoup plus difficile qu'aujourd'hui. C'est ainsi qu'il traversa la période des guerres de l'Empire bien peu favorable au développement et au progrès des beaux-arts. Comme beaucoup d'autres Belges, il ne fut soutenu que par la force de sa vocation. Perdu dans ce vaste empire si préoccupé de soins belliqueux, loin du soleil vivifiant, sans protection, il ne fut point remarqué de ceux qui auraient pu lui donner un encouragement efficace, lui ouvrir la carrière et l'y diriger.

La création du royaume des Pays-Bas, la paix qui suivit de près la reconstitution d'une nationalité commune avec la Hollande, réveilla l'espérance au cœur des peintres belges. Les écoles flamande et hollandaise pouvaient se comprendre et travailler de concert à réunir les éléments de nos traditions artistiques. Vander Haert put croire un moment son avenir assuré. Rien ne l'empêcherait plus de

(*) M. Van Even nous apprend que les dessins qui valurent ce succès à Vander Haert, sont encore conservés dans la salle des séances de l'académie de Louvain.

(*) François Xavier Jacquin naquit à Bruxelles, en 1756. Après avoir appris les premiers éléments du dessin à l'académie d'Anvers, il vint habiter Louvain et reçut les leçons du peintre Laurent Geedts, l'oncle du professeur de l'académie. Il peignit d'abord la nature morte comme son maître, mais ensuite il s'adonna avec succès à la peinture du portrait. Il mourut à Louvain, le 1er novembre 1826. (Van Even, page 10.)

devenir un peintre flamand. Il poursuivit ses études avec une nouvelle ardeur.

Parmi les copies qu'il fit des tableaux de nos maîtres on cite comme fort remarquable celle du fameux portrait connu sous le nom de *Chapeau de Paille* (*). Ce chef-d'œuvre de Rubens fut mis en vente en 1822. Quelque temps auparavant Henri l'avait vu chez le propriétaire. Cet admirable tableau qui devait bientôt être enlevé à la Belgique excita son enthousiasme à un point qu'il serait difficile d'exprimer ; il en perdait le sommeil ; son biographe louvaniste prétend même que, nouveau Pygmalion, il devint éperdument amoureux de cette peinture, vivante image d'un objet charmant qui, suivant la tradition, aurait aussi inspiré de tendres sentiments à Rubens. Le jeune artiste avait en vain demandé la permission de faire une copie du portrait, le propriétaire craignant de déprécier l'objet qu'il allait exposer en vente et qui fut adjugé à la somme énorme de 32.700 florins ; mais en quelques visites l'idole s'était profondément gravée dans le cœur de son platonique adorateur, et, quoiqu'éloigné de sa présence, il réussit à copier le tableau avec une telle exactitude, que les plus grands connaisseurs crurent revoir l'original dans la copie faite de souvenir.

Arrivé à ce degré de perfection dans la partie matérielle de son art, maître des procédés, sûr de sa main, Vander Haert sentait encore plus le besoin d'élargir le cercle de ses études. Les chefs-d'œuvre de l'antiquité, ceux des écoles étrangères lui étaient à peu près inconnus, il n'en avait pu voir que ce qu'on en trouve dans les livres ; cette traduction pâle et sans vie ne lui suffisait point. Paris était encore en possession des plus belles productions du monde, un voyage à Paris était depuis longtemps le rêve du jeune homme, mais ses ressources plus que modestes y mettaient un obstacle jusque-là insurmontable. Enfin l'occasion s'offrit et il ne la laissa pas échapper. Le peintre de fleurs Jean Van Dorne (**), forcé par les conseils des médecins de chercher la distraction dans une excursion hors du pays, avait besoin d'un compagnon qui fût avec lui en communauté de goûts et de sentiments ; il ne pouvait mieux rencontrer que Vander Haert : ils partirent ensemble pour Paris. Pendant plusieurs mois que dura leur séjour dans cette capitale, les deux Louvanistes visitèrent les monuments, les musées et les galeries particulières. Notre confrère mit le temps à profit, mais son goût natif l'entraîna encore presque exclusivement vers les productions de l'école flamande. Les tableaux de Rubens, de Van Dyck, de Jordaens, de Crayer avaient toujours le privilége de l'attirer, de le charmer, de l'accaparer. Il passa presque indifférent auprès des chefs-d'œuvre de Raphaël et de Poussin ; c'est plus tard et sous d'autres influences qu'il fut conduit à étudier l'antiquité et l'école italienne.

(*) Ce fameux *Chapeau de Paille* appartenait à M. Stiers d'Anvers. Il fut adjugé en vente publique à Bruxelles en 1822 pour la somme, énorme en ce temps, de 32,700 florins des Pays-Bas, plus 11 p. % de frais d'adjudication. Il fut depuis lors l'ornement de la galerie de sir Robert Peel, à Londres.

(**) Martin Van Dorne, né à Louvain, le 22 janvier 1736, y est mort en mai 1808. Il était peintre ordinaire du prince Charles de Lorraine. Il peignait les fleurs et les fruits. Son fils Jean-François, celui dont il est ici question, est aussi né à Louvain, le 10 avril 1776. Il entra à l'école de David, en 1802 et y remporta le premier prix de composition. Il est mort le 30 novembre 1848. Il fit pour l'église de Saint-Pierre à Louvain, une copie du tableau de Gaspar de Crayer, représentant *Saint-Charles Boromée visitant les pestiférés*. Il était aussi versé dans la littérature, la musique et l'histoire naturelle.

Il avait vingt-sept ans quand il réalisa ce rêve si longtemps caressé, ce voyage de Paris. Au retour, il trouva installés à Bruxelles deux artistes français qui exercèrent une grande influence sur la direction que prit à cette époque l'école belge. L'un achevait dans l'exil une carrière remplie de triomphes et penchant déjà vers son déclin ; l'autre, qui devait s'illustrer plus tard, préludait dans la capitale des provinces méridionales du royaume des Pays-Bas, aux succès que lui réservait une scène plus vaste. L'auteur de l'*Enlèvement des Sabines* entraînait dans sa brillante orbite plusieurs jeunes artistes belges qui s'étaient placés sous sa direction ; celui dont le ciseau savant et énergique devait plus tard fouiller l'une des faces du colosse architectural qu'on appelle l'Arc de triomphe de l'Étoile, le sculpteur du *Chant du départ* décorait alors de gracieux bas-reliefs la résidence des princes hollandais. David (*) et Rude firent bon accueil au jeune Louvaniste.

Leur exemple et leurs leçons lui ouvrirent des vues toutes nouvelles sur certains côtés de l'art qu'il avait à peine soupçonnés jusqu'à ce moment. Il subit leur ascendant, s'abandonna à leur impulsion, vint se remettre sur les bancs pour étudier la savante antiquité et la belle époque de la renaissance italienne. Esprit mobile et enthousiaste, il se jeta avec ardeur dans cette voie nouvelle si différente de celle qu'il avait toujours suivie.

Au bout de quelques années, le disciple de Teniers et d'Ostade avait disparu, le Flamand s'était évanoui pour faire place à un dessinateur élégant, correct et sage. Ce qui avait le plus contribué à cette transformation, c'est l'exercice de l'art du sculpteur auquel il se livra dans l'atelier de Rude. Plusieurs de ses camarades d'études se rappellent avec quelle facilité Vander Haert était parvenu à modeler en cire de petites figures d'une remarquable perfection. Il aurait réussi dans cet art s'il avait continué de s'y appliquer ; mais ces exercices ne furent pour lui qu'un moyen de plus d'affermir son dessin.

Indépendamment de l'atelier de sculpture où il recevait des élèves et que fréquentèrent avec Vander Haert, MM. G. Stas (**), de Louvain, A. Jouvenel et Vanderstraeten, M. Rude avait ouvert une classe du soir où l'on dessinait d'après nature. Là encore, notre confrère se tint au premier rang.

Frappé des progrès de Vander Haert dans le dessin classique, et de la facilité avec laquelle il savait plier son talent à tous les genres, l'architecte du Roi, M. Vanderstraeten, songea à en tirer parti dans l'intérêt de ses propres travaux. Moins exercé dans les arts du dessin que dans les autres branches de son art, il se trouva fort heureux de rencontrer sous sa main un jeune homme qu'il pourrait facilement exploiter. Il lui confia quelques dessins d'architecture, lui fit composer des ornements et lui persuada que c'était là sa vocation. Vander Haert obtenant enfin quelque produit de son travail, suivit un conseil qui lui assurait une rétribution convenable. Sa collaboration

(*) Jacques-Louis David, peintre, né à Paris le 30 août 1748. Exilé de la restauration par la loi du 12 janvier 1816, il se fixa à Bruxelles où il forma plusieurs élèves, au nombre desquels on compte : Navez, H. Decaisne et Stapleaux. Il mourut dans cette même ville le 29 décembre 1825.

(**) Stas (Guillaume), sculpteur, né à Louvain, le 13 juin 1802.

dans les ouvrages entrepris par l'architecte ne contribua pas peu à la réputation de son patron.

Ce n'est cependant pas sans regimber que Vander Haert se laissa accaparer, car la profession de peintre décorateur ne lui souriait guère. Plus d'une fois le dégoût lui vint au milieu de ses travaux qu'il abandonnait sous les moindres prétextes ; alors il fallait employer la ruse ou la force pour l'obliger à les reprendre. Pendant qu'il était occupé à la décoration du palais de Tervueren, une défaillance de ce genre le prit, il revint à Bruxelles et ne voulut plus sortir de chez lui. L'architecte Vanderstraeten usa, pour le ramener à l'ouvrage, d'un moyen assez plaisant. Il arrive au domicile de Vander Haert, lui fait dire qu'il a dans sa voiture un tableau précieux sur lequel il voudrait avoir son avis ; il est pressé et prie l'artiste de descendre. Celui-ci, sans défiance, arrive à la porte en robe de chambre et en pantoufles, monte dans la voiture qui se referme aussitôt sur lui. On l'emmena au grand trot au château du Prince, où l'on retint la victime en chartre privée, dans son costume du matin, jusqu'à ce que l'ouvrage fut terminé, ce qui dura au moins huit jours.

En 1819, Vander Haert avait décoré de bas-reliefs en grisaille la salle du Concert noble à Bruxelles. Il exécuta aussi quelques travaux pour son propre compte au palais du Roi. Ses compositions se distinguaient par la correction, l'élégance et une grande richesse d'invention. Ses meilleurs ouvrages dans ce genre datent de 1822 à 1826. Au palais de Tervueren, il travailla en compagnie de Mme Rude. Les bas-reliefs en grisaille du plafond de la salle d'attente ainsi que les camées du boudoir de la princesse sont de lui.

Ses rapports d'amitié avec M. Rude et sa famille s'étaient encore resserrés, il avait épousé, en 1825, Mlle Victorine Frémiet la belle-sœur du statuaire. Quiconque a connu cette jeune femme, enlevée trop tôt à sa famille, en a conservé le plus honorable et le plus gracieux souvenir. La beauté extérieure qui rayonnait de toute sa personne recevait un éclat nouveau de ses qualités morales et de sa haute intelligence. Artiste elle-même, elle maniait le crayon et le burin avec une certaine supériorité. C'était la digne sœur d'une autre artiste, Mme Rude, qui a su se faire un nom parmi les peintres de notre époque, c'était la digne fille d'un homme qui a laissé en Belgique, et particulièrement dans le Hainaut où il occupait un emploi élevé, une réputation méritée de savoir, de goût et de parfaite honorabilité (*). Cette femme était bien faite pour exercer une salutaire influence sur Vander Haert ; son éducation soignée, la distinction de ses manières, l'élévation de ses idées devaient finir par dominer l'esprit mobile et indolent de l'artiste ; malheureusement cette union fut courte.

Victorine Frémiet mourut en 1839 dans toute la fleur de la jeunesse, laissant deux filles et un fils ; elle avait été unie à Vander Haert pendant 14 ans.

Les travaux de Tervueren achevés, Vander Haert fut obligé d'accepter l'occupation telle qu'elle se présentait, c'était le moment où venait d'être introduite en Belgique la découverte de Senefelder. Il comprit tout d'abord l'avenir qui était réservé à la lithographie ; tandis que d'autres perdaient leur temps à déplorer la ruine de la gravure au burin que la nouvelle invention paraissait devoir précipiter, lui s'empara du progrès et contribua à le développer. Le dessin sur pierre, au moyen d'un crayon moelleux, allait à sa nature quelque peu paresseuse qui aimait à terminer un ouvrage tout d'un coup, sans être obligé d'y revenir. Ses essais réussirent admirablement et l'on peut avancer que personne en Belgique ne l'a surpassé dans ce genre. Quelques-uns, tels que Madou, Lauters, Billoin et Schubert ont partagé avec lui la palme du dessin lithographique, mais aucun ne l'a surpassé ! Je ne crains pas, en m'exprimant ainsi, de mécontenter les hommes distingués que je viens de nommer. Je sais quels étaient leurs sentiments envers leur confrère, et quelle estime ils professaient pour lui, et dans ma pensée c'est faire leur éloge que de les rapprocher de Vander Haert.

(La suite au prochain numéro.)

(*) Frémiet (Louis) naquit à Dijon le 29 juin 1769. Avant d'entrer dans la carrière administrative, il avait servi dans les armées françaises de 1791 à 1794. Quelques années plus tard, il entra dans l'administration des contributions, qu'il n'abandonna qu'en 1825. De 1830 à 1843, il occupa avec honneur le poste important de greffier des états provinciaux du Hainaut. Il consacra ses loisirs à la culture des arts et des lettres, se forma une précieuse bibliothèque, ainsi qu'une riche collection d'estampes. Il mourut à Mons le 10 janvier 1848, regretté des gens de bien. Membre honoraire des académies de Dijon et de Grenoble, il était aussi chevalier de l'ordre de Léopold.

CAXTON,

TYPOGRAPHE ANGLAIS DU XVe SIÈCLE.

La planche qui accompagne cette livraison représente trois choses dignes de l'intérêt et de la curiosité des bibliophiles.

1° La maison où est né le célèbre typographe anglais, importateur de l'imprimerie dans la grande Bretagne.

2° Une presse de son officine.

3° Sa marque d'imprimeur et quelques unes des remarquables lettrines dont il se servait.

4° Son tombeau qui se trouve aujourd'hui à Westminster.

Caxton est un des hommes les plus marquants de son siècle ; il ne sera donc pas sans intérêt de connaître sa biographie.

CAXTON (Guillaume), qui a eu le mérite d'importer l'imprimerie en Angleterre, naquit vers 1410 dans le comté de Kent. Il apprit chez ses parents à lire, à écrire, à entendre le français et même un peu de latin. A l'âge de 15 ans, il fut mis en apprentissage chez un mercier de Londres, Robert Large, depuis lord maire de cette ville. Caxton demeura avec lui jusqu'à sa mort, en 1441. Il avait dès lors acquis par lui-même de la considération dans le commerce ; la compagnie des merciers de Londres le nomma son facteur en Hollande, en Zélande, en Flandre, etc. En 1464, il fut un des ambassadeurs ou députés spéciaux, chargés par le roi Édouard IV de continuer et confirmer le traité de commerce conclu entre ce prince et Philippe le Bon, duc de Bourgogne, lors du mariage de Marguerite d'York, sœur d'Édouard IV, avec Charles le Téméraire, fils du duc de Bourgogne. Caxton paraît avoir eu une place dans la maison de cette princesse. Ce fut par ses ordres qu'il entreprit de traduire, du français en anglais, un livre composé par Raoul Lefèvre, chapelain du duc de Bourgogne, sous le titre de *Recueil des histoires de Troye*, et ensuite de l'imprimer par les nouveaux moyens de l'art, dont il s'était instruit en Hollande, « avec de grandes peines, dit-il lui-même, et de grandes dépenses. » Ce fut le premier livre imprimé en langue anglaise, et même, à ce qu'il semble, le premier livre imprimé qui ait paru en Angleterre. L'impression en fut com-

meneée à Bruges et terminée à Cologne en 1471, et cette même année l'ouvrage fut présenté à la duchesse Marguerite. Peu de temps après, Caxton s'étant muni de toutes les choses nécessaires à l'art dans lequel il commençait à se former, retourna en Angleterre, y portant son livre et ce qu'il fallait pour en imprimer de nouveaux. Protégé par Thomas Milling, évêque d'Hereford et abbé de Westminster, homme instruit pour l'époque où il vivait, Caxton établit son imprimerie dans l'abbaye de Westminster. S'occupant alors de répandre en Angleterre des livres utiles, Caxton traduisit, du français en anglais, *le Jeu d'échecs moralisé*, 1474, in-fol. Il s'en vendit un certain nombre d'exemplaires. Ce fut le premier livre imprimé en Angleterre. L'introduction de l'imprimerie dans ce pays excita beaucoup de débats dans le clergé. On a cité le mot d'un évêque de Londres, qui dit dans une assemblée d'évêques : « Si nous ne parvenons pas à détruire cette dangereuse invention, elle nous détruira. » Son dernier ouvrage fut une traduction des *Saintes vies des pères ermites vivant dans le désert*. Il la finit le jour de sa mort, arrivée en 1491. La vie de William Caxton a été écrite en anglais par John Lewis, ministre de Margate, dans le comté de Kent, et imprimée à Londres en 1737, vol. grand in 8°. On peut consulter aussi la *Dissertation sur l'origine de l'imprimerie en Angleterre* par Midleton traduite en français, par G. G. Imbert, Paris, 1775, in-8°.

DISCUSSION DES CHAMBRES

A PROPOS DU BUDGET DES BEAUX-ARTS EN BELGIQUE.

La discussion soulevée à propos du chapitre XIX du Budget a donné la mesure de la façon dont on comprend les beaux-arts au sein de nos assemblées délibérantes. Jamais débat plus humiliant pour une nation se disant artistique n'avait retenti sous les voûtes du palais législatif. Il suffira d'ailleurs de citer textuellement les faits pour s'en faire une appréciation exacte; mais on sera, toutefois, forcé de reconnaître que de semblables discussions ne font qu'abaisser le Pouvoir au lieu de l'élever.

Chap. XIX. « Beaux-arts. »

M. DE LIEDEKERKE avant d'arriver aux observations qu'il se propose de présenter à la Chambre sur le chapitre des beaux-arts, croit qu'il est de son devoir de rendre hommage à l'honorable M. Deman pour la tâche ingrate et difficile qu'il s'est imposée de dénoncer l'exagération des dépenses et l'abus des crédits supplémentaires. Il ajoute que quels que soient les termes dont on se sert envers lui, cet honorable membre trouvera dans l'opinion publique et dans sa conscience une ample compensation.

VOIX A DROITE. Très-bien!

M. DE LIEDEKERKE. J'arrive à l'examen du chapitre 19. On ne semble pas lui attribuer une importance suffisante et cependant tout ce qui touche aux sciences, aux lettres, à la sculpture, à la peinture et aux arts bibéraux intéresse la gloire du pays et la civilisation. On ne pense qu'avec douleur aux siècles des grands conquérants, des grands guerriers, des illustres capitaines, mais on se rappelle avec bonheur dans l'histoire des siècles illustrés par les arts, ceux d'Auguste, de Léon X et de Louis XIV. Pour nous, je serai modeste; je ne veux point parler de nous trop longuement. Mais il suffit de parcourir quelques-unes de nos cités et de voir les admirables monuments qu'elles renferment; il suffit de citer quelques noms qui ont porté si haut et si loin la gloire flamande, pour montrer ce qu'a été la Belgique dans les arts.

Il est donc digne d'un Parlement de s'occuper des beaux-arts. Car une fausse influence peut obscurcir la marche des arts, et les plonger dans les ténèbres. Il faut dévoiler au gouvernement ses fautes, parce qu'il dispose des richesses de la nation.

La première question qu'il faut se poser est celle-ci : Un gouvernement doit-il intervenir dans les encouragements donnés aux arts? Il faut qu'il intervienne parce que seul il dispose des moyens suffisants. Mais comment doit-il intervenir? En encourageant ceux qui font de l'art une industrie mesquine, ou en encourageant des talents supérieurs?

Tout le monde sera d'avis que ce sont les derniers qu'il faut encourager. — M. le ministre de l'intérieur dira sans doute, augmentez mon crédit de manière à me permettre d'agir ainsi. Mais les grands artistes, qui sont fiers et indépendants, n'aiment pas d'aller frapper au bureau de l'administration, ils n'aiment pas d'aller demander des encouragements. Il arrive aussi que certains ministres aiment à trouver parmi les médiocrités subalternes un renom de Mécènes, d'où il résulte que le crédit se résout en une sorte de pluie fine d'encouragements que j'appellerai des actes de camaraderie et de favoritisme.

Les preuves sont faciles à trouver, mais difficiles à donner à cette Chambre. L'honorable M. Deman a fait l'année dernière un rapport sur la manière dont ont été distribués les subsides et les encouragements. Ainsi, y a-t-il moyen de voir sans sourir les 1,120 fr. donnés pour sept baromètres achetés à M. Sacré; un crédit de 1,000 fr. à un historien pour une deuxième édition de l'Histoire du Congrès? Tous ces petits crédits constituent une dépense de 32,000 fr. Sur le budget de 1852, il y a un achat de 116 vues de Spa; 75 exemplaires du portrait de Godefroid de Bouillon, pour une somme de 1,000 fr.; subside à un Monsieur pour exécuter cinq tableaux d'église, 1,000 fr. Que peuvent être ces tableaux? Ce n'est pas là encourager les arts, mais les abaisser. Le montant des dépenses de ce prix s'élève à plus de 50,000 fr.

Ce n'est pas tout, il s'agit de 68,000 fr. donnés à un artiste pour la construction d'un atelier.

M. ROGIER. Je demande la parole.

M DE LIEDEKERKE. En 1850, un peintre d'histoire demande un subside pour construire un atelier, ses œuvres étant si colossales que le sien ne suffit pas pour les contenir. Il accorde au gouvernement la propriété de ses tableaux et la propriété de son atelier, à condition qu'il en aurait la jouissance à vie, et que ses tableaux y resteraient exposés d'une manière irrévocable. L'artiste demandait 33,000 fr. Il fut obligé d'en demander encore 33,000, son atelier s'étant écroulé à la grande terreur de tout le quartier.

En quoi consistent les encouragements qu'on donne aujourd'hui aux artistes? Entre autres en subsides pour des voyages à faire à l'étranger. Eh bien, il faudrait attendre qu'un talent se fût révélé, pour lui donner l'initiative de l'Allemagne ou de l'Italie. Il faut avoir en soi un talent considérable lorsqu'on va en Italie, depuis Venise jusqu'à Naples. C'est en Italie que Rubens et Van Deyck ont donné le dernier fini et le dernier essor à leur génie.

Nos Musées doivent être à la fois des Musées d'enseignement, le Panthéon des grandes pages de nos écoles, et ne doivent pas ressembler à des hospices d'enfants trouvés où l'on élèves des inconnus. (Rires à droite.)

L'orateur insiste sur l'utilité de la peinture monumentale. Il croit que l'on pourrait décorer le Palais de la Nation, où jusqu'ici il n'y a pas un seul tableau de mérite. Pour cela il faudrait un plan d'ensemble soumis à la Chambre, avec l'indication des frais et les noms des artistes.

Je me suis demandé dit l'honorable membre, quels sont ceux qui pourraient le mieux guider et conseiller le gouvernement dans cette difficile question des beaux-arts. Il y a à l'Académie une classe des beaux-arts. Voilà les conseillers véritables de M. le ministre de l'intérieur. Ce sont des hommes d'esprit, des hommes indépendants, à qui le gouvernement devrait s'adresser pour qu'ils nomment une commission chargée de présenter un plan au gouvernement pour de grands travaux.

Je me résume, je crois que pour atteindre le but désirable il faut absolument que la Chambre refuse la majoration des crédits demandés, non par défiance du ministre, mais pour opposer des bornes infranchissables aux abus dans lesquels on a versé jusqu'ici. Les artistes en général applaudiront à ce vote parce qu'ils y verront un moyen plus conforme d'encourager leur but, leur génie et leur grandeur.

M. ROGIER. Si j'étais convaincu avec l'honorable membre que le gouvernement doit ne planer que dans les régions supérieures de

l'art, renoncer à encourager les artistes qui ne donnent que des espérances, pour reporter toutes les richesses du budget sur l'aristocratie de l'art, certes, je ne conclurais pas comme lui, car il vous a été maintefois démontré que l'allocation du budget est de beaucoup insuffisante aux besoins du pays.

L'honorable membre qui veut qu'on encourage d'une manière grandiose les grands artistes, veut en même temps qu'on refuse l'augmentation proposée par le gouvernement. Il veut une renaissance des arts en Belgique et il condamne le gouvernement à vivre dans l'insuffisance des ressources actuelles.

Une conclusion pareille est bien médiocre en présence de la sublimité de l'exorde. (Très-bien !)

Il n'est d'ailleurs pas exact de dire que le gouvernement n'a rien fait pour les grands artistes et les grandes œuvres. Les faits démentent ces allégations. Voyez les sculpteurs. Toutes nos places publiques sont couvertes de monuments. A part l'Italie et peut-être Munich, je ne connais pas de pays qui ait élevé en si peu de temps un aussi grand nombre de monuments à ses grands hommes.

La peinture ! Nos grands artistes aussi ont reçu des commandes du gouvernement. Quelquefois le gouvernement en s'adressant à ces artistes a obtenu des refus. On s'est adressé à un artiste renommé pour décorer le Palais de la Nation. Il a refusé.

M. DE LIEDEKERKE. Il a eu raison.

M. ROGIER. Il élevait des prétentions trop considérables. De grands tableaux on été achetés et commandés, et les artistes éminents n'ont pas à se plaindre de l'État, pas plus que nos architectes. Depuis deux ans, nous leur avons offert plusieurs monuments : Je citerai l'église de Laeken, la colonne du Congrès, tant attaquée par les amis de l'honorable député de Dinant. La Belgique, relativement à ses ressources, fait de grands efforts, et il est injuste de le nier.

Mais après cela il ne faut pas réserver des faveurs pour les artistes qui ont fait leur fortune. Il faut encourager les artistes qui commencent. Si la doctrine de l'honorable membre avait été suivie, nos grands artistes d'aujourd'hui ne se seraient peut-être pas produits. (Réclamations.)

Tous ont commencé par obtenir de modestes encouragements au budget de l'intérieur, et le gouvernement en les leur accordant a fait son devoir.

Il faut du grandiose dans les arts ! Je le crois. De la peinture monumentale ; certainement. Je suis de l'avis de l'honorable membre. Et j'ai fait plus que de la théorie, j'ai posé des actes, et précisément quand je donne 60,000 francs à un artiste que je considère comme un homme de génie pour se bâtir un atelier, on m'attaque ! Messieurs, nous avons déjà assez du budget de 1854, sans aller rediscuter celui de 1852 ; mais je prends acte de cette inconséquence de l'honorable préopinant qui veut que le gouvernement encourage les grandes œuvres et qui refuse au gouvernement le moyen de le faire.

L'honorable préopinant est descendu à des détails que je regarde comme incompatibles avec la hauteur de ses vues. Il a parlé des beaux-arts avec tant d'éloquence, que je ne comprends pas qu'il soit descendu ensuite à des détails de quelques francs dépensés pour l'acquisition de baromètres. Cela n'est pas digne de l'honorable orateur, et appartient plutôt à l'honorable M. Deman, qui doit être content cette fois de l'éloge qui lui a été décerné. (On rit.)

J'engage l'honorable préopinant à lire les rapports d'avant 1847, beaucoup plus amusants que ceux de M. Deman faits depuis. (On rit.) Je tiens ces documents à votre disposition et je vous offre l'occasion de faire rire de nouveau la Chambre. Mais je ne veux pas descendre à d'aussi misérables détails. Il y a dans les beaux-arts comme partout des détails très-minimes, inévitables. Ainsi s'il fallait expliquer ces baromètres, je vous prouverais bien facilement qu'on en a eu besoin pour des écoles et que cette acquisition n'a pas empêché d'autres achats utiles.

Je ne veux pas dire que tout ce qui se passe aux beaux-arts soit irréprochable. Il y a sans doute beaucoup de choses à améliorer, des progrès à faire. Nul moins que moi n'est ami d'un *statu quo* mauvais. Mais je ne puis accepter les conseils qu'on vient de nous donner. Il y aurait un corps spécial, irresponsable, l'Académie qui aurait à se prononcer sur tous les encouragements possibles.

Je ne pense pas que la mission de l'Académie soit de répartir le budget. Elle a une mission plus haute. Je laisse de côté les frais considérables qui résulteraient pour le budget des réunions et des voyages des académiciens qui ne voyagent et ne siégent pas *gratis*.

Où sera la responsabilité du gouvernement ? On a dit quelquefois : *nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis !* Qui nous dit que l'Académie ne commencera pas par trouver qu'il ne peut y avoir des hommes de talent et de génie hors de son sein, et que l'Académie ne commencera pas par se faire la meilleure part ! (Réclamations à droite.)

On reproche au gouvernement de vouloir faire de la coterie, de la camaraderie et pour échapper à ces défauts, on va se réfugier dans une Académie !

A DROITE. Vous offensez l'Académie.

M. ROGIER. On interprétera mal mes paroles, si l'on veut ; mes intentions sont bonnes.

Du reste, M. le ministre de l'intérieur, après y avoir réfléchi, a lui-même renoncé à cette pensée de rejeter sur autrui la responsabilité du gouvernement.

Sans doute il y a quelque chose à faire. On pourrait pour les artistes peintres et pour les artistes sculpteurs créer une commission spéciale. Nous avons au département de l'intérieur une commission des monuments à qui sont soumises toutes les questions qui touchent l'architecture. Mon intention était de créer une commission analogue pour l'examen de toutes les œuvres d'art. Je conçois que le gouvernement s'entoure d'hommes spéciaux et d'amateurs éclairés, par exemple d'hommes de la valeur de l'honorable M. Liedekerke, dont les intentions sont excellentes et qui voit les choses de haut, comme il faut les voir en matière d'art. Que le gouvernement fasse cela, je le veux, mais qu'on ne l'oblige pas à renvoyer l'examen de ces questions à une Académie où, je le répète, règne l'esprit de coterie et de camaraderie beaucoup plus que dans les bureaux de l'administration. Cela soit dit sans porter le moins du monde atteinte au caractère des honorables académiciens sans distinction.

De tout cela je conclus que le gouvernement ne peut se dispenser d'ecorder de faibles sommes aux artistes qui commencent, de faire des commandes à ceux qui ont fait leurs preuves et que j'appelle des artistes de deuxième classe, et enfin de consacrer des sommes importantes à l'achat des œuvres des artistes éminents. Or, ceux qui veulent qu'il puisse atteindre ce but ne doivent pas lui refuser les moyens qui lui sont absolument nécessaires ; ils doivent, au contraire, s'empresser de les lui accorder, et c'est ce que je ferai.

M. OSY proteste de ses sympathies pour les beaux-arts, mais il croit que dans l'état actuel des finances, il faut s'abstenir de toute dépense qui n'est pas rigoureusement nécessaire et faire le plus d'économies possibles. L'honorable membre proteste contre l'abus des crédits supplémentaires. Il ajoute que la répartition du crédit des beaux-arts ne doit pas être laissée à la discrétion du ministre de l'intérieur, qui peut favoriser telle personne au détriment de telle autre, et que c'est toujours là un moyen vicieux d'encourager le vrai talent.

M. LOOS. Quand j'ai entendu M. de Liedekerke citer les grandes époques de la splendeur des arts, je croyais que l'honorable membre voulait nous encourager à entrer dans une semblable voie et surtout fournir au gouvernement les moyens de le faire. J'avoue que j'ai été étrangement surpris de ses conclusions. Il nous engage à voir les choses de haut, il nous engage à ne nous adresser qu'aux artistes les plus éminents pour doter le pays des œuvres les plus remarquables ; mais en définitive il ne consent pas à donner au gouvernement l'unique moyen qui serait à sa disposition pour réaliser un si brillant programme. Eh bien, il me semble que c'est là une inconséquence de sa part.

Un autre honorable membre ne veut plus de crédits supplémentaires. Mais tous les ministres successivement nous ont fourni la preuve qu'avec la somme que vous mettez à leur disposition il n'est pas possible de s'abstenir de crédits supplémentaires. Avec la misérable somme qui reste pour les acquisitions d'œuvres d'art et les commandes aux artistes,on ne saurait marcher dans la voie glorieuse que semble indiquer M. de Liedekerke. Il faut pour cela donner au gouvernement des sommes plus importantes. Ce n'est qu'alors qu'il pourra faire exécuter par les premiers artistes du pays

des œuvres remarquables comme il s'en exécute pour les musées d'Allemagne et de France.

M. DE LIEDEKERKE répond d'abord à M. Rogier que l'Académie, si elle était consultée par le gouvernement, ne s'attribuerait pas bien certainement l'exécution de toutes les œuvres qui seraient commandées. Il ne comprend pas une manière si étroite d'envisager la mission et les devoirs de l'Académie.

Quant à son refus d'accorder l'augmentation proposée, refus dont a parlé l'honorable M. Loos, l'orateur dit qu'en cela il n'agit point par hostilité pour les arts, bien au contraire, mais dans la vue d'arriver à un système meilleur et plus grand. Ce qu'il veut c'est que le gouvernement cesse de persévérer dans une voie mauvaise et qu'il entre dans une autre plus féconde, qu'il présente un projet à cet égard, et la Chambre appréciera l'importance du crédit par rapport au but qu'il s'agira d'atteindre, mais jusque-là il ne veut point d'augmentation. Il ajoute que si l'on récapitule toutes les sommes dépensées pour nos musées, partout excepté au Musée des armures, on est surpris des résultats.

La galerie des beaux-arts modernes offre, dit-il, un spectacle déplorable. Comparez nos Musées avec ceux des autres capitales de l'Europe et vous n'y trouverez que des pauvretés.

Je finirai en remerciant l'honorable M. Rogier des compliments qu'il a bien voulu m'adresser. Il a dit qu'après avoir plané dans les régions élevées de l'art, dans les régions olympiennes, il ne fallait pas descendre dans les détails, puis, un moment après, il voulait me rejeter dans un arriéré de douze ans. Messieurs, je discute les finances de l'État, et lorsque je trouve qu'on en fait un mauvais emploi, je le critique. C'est pour ce motif que je ne puis pas donner mon approbation à l'augmentation proposée. Du reste, je ne sais qu'elle est l'opinion de M. le ministre de l'intérieur et je suis désireux de savoir s'il partage la manière de voir de son prédécesseur.

M. PIERCOT, ministre de l'intérieur. Les avis diffèrent sur le chapitre des beaux-arts.

L'honorable M. Osy trouve que les arts sont très-bien partagés en Belgique et qu'il n'y a plus rien à faire pour eux. D'autres en parlent avec une grande magnificence de langage, mais c'est pour arriver à la même conclusion : ne rien faire et ne pas laisser le gouvernement s'engager dans une mauvaise voie.

Permettez-moi d'abord, Messieurs, de vous rappeler les engagements qu'il a pris l'année dernière et la manière dont il compte les remplir. Dans le budget de 1853 on a voulu dégager l'exercice courant de tous les engagements antérieurs. Les crédits complémentaires on fait justice de ces engagements et le budget de 1853, en partie, et celui de 1854, en totalité, se sont trouvés libres de cette gêne.

Après ces considérations préliminaires, M. le ministre s'attache à réfuter les objections présentées contre l'augmentation du crédit par M. de Liedekerke.

On a dit : pourquoi ne pas s'adresser aux grand artistes et leur faire décorer les monuments du pays. C'est precisément le projet du gouvernement ; il veut favoriser les progrès de la grande peinture, de la sculpture et de la gravure : mais pour réaliser tout cela il faut de l'argent. Même pour arriver à certains résultats il faut avoir des moyens financiers.

On se figure, ajoute l'orateur, que la somme de 67,000 fr. est destinée aux peintres seulement. Cette somme se répartit entre toutes les parties de l'art et forme onze divisions dans lesquelles viennent se ranger tous les genres d'artistes qui ont des droits sérieux à une faveur de l'État. — Subventions aux jeunes artistes musiciens autorisés à faire leurs études dans le pays ou à les compléter à l'étranger ; voyages et missions dans l'intérêt des arts ; subventions aux jeunes artistes peintres et sculpteurs ; secours aux artistes dans le malheur, etc., etc. Savez-vous combien il reste pour l'encouragement de la peinture et de la sculpture? Une somme de 20,000 fr., chiffre qui est tout à fait illusoire. C'est pour cela qu'on a élevé le crédit qui était de 67,000 à 100,000 fr.

M. le ministre indique dans quelles proportions, si l'augmentation est adoptée, la somme sera repartie entre les diverses branches de l'art, et il espère que la Chambre adoptera la proposition du gouvernement.

M. VEYDT demande le maintien du litt. *c.* « publication du Musée populaire de Belgique, 3,000 fr., » dont la section centrale propose la suppression sans indiquer aucun motif.

M. OSY. Je demande que le litt. *c.* « encouragements, souscriptions, achats, 100,000 fr. » soit mis aux voix par appel nominal (Adhésion.)

Ce littera est mis aux voix par appel nominal et rejeté par 63 voix contre 21, un membre (M. Dumortier) s'étant abstenu.

M. DUMORTIER déclare qu'il s'est abstenu parce que n'ayant pas assisté à la discussion, il ne savait de quoi il était question.

Le litt. *a* est adopté avec le chiffre de 67, 000 fr. proposé par la section centrale.

M. VEYDT insiste pour le maintien de l'allocation de 3,000 fr. pour le *Musée populaire*.

MM. ROGIER et RODENBACH parlent dans le même sens.

M. ORBAN se prononce contre le crédit ; il pense que le *Musée populaire* peut se passer du subside de l'État.

M. VEYDT. Pas encore.

La discussion est close.

Le litt. *b.* « Subsides aux Sociétés musicales, » est adopté.

Le litt. *c.* « Musée populaire, » est adopté après deux épreuves, dont une douteuse.

Le litt. *d.* « Académies et écoles des beaux-arts, 45,000 fr. »

La section centrale propose le chiffre de 40,000 fr., qui est adopté.

Litt. *e.* « Concours. — Pensions des lauréats, 15,000 fr. » — Adopté.

La séance est levée à quatre heures et demie.

(*Moniteur.*)

VENTE BERTIN.

La vente du riche mobilier de M. Armand Bertin, rédacteur en chef du *Journal des Débats*, a eu lieu il y a peu de jours, au milieu d'une grande affluence de curieux, ou plutôt d'amateurs. M. Armand Bertin était bibliophile, et les livres rares et curieux formaient la partie la plus intéressante de cet héritage imprévu. Cette loi sagement conçue, reconnaissons-le, qui contraint à faire la vente des biens du mort laissant des enfants mineurs, a quelque chose de profondément triste et de souvent déplorable. C'est bien le cas, lorsqu'il s'agit d'un collecteur. Un homme de savoir et de goût, de patience et de zèle, passe trente ans de sa vie à réunir toutes les choses belles ou rares d'une spécialité : livres, tableaux, médailles, céramiques, gravures, que sai-je! Il meurt brusquement. La loi accourt et dit : Vendez! Mais, — dira-t-on, — la valeur de cette collection, de ce cabinet, réside parfois souvent, dans l'ensemble même que forme la réunion de ces objets difficilement réunis, les diviser c'est comme éparpiller des chiffres, des unités dont l'accolage présentait la progression d'un total énorme ! Et puis, les temps sont-ils toujours bien choisis pour ces ventes forcées ? La paix, la guerre, la capitale peuplée ou déserte, le choléra, la crise financière, que dire! peuvent apporter un préjudice énorme à ces ventes impitoyables, qui ont la rigueur d'une échéance ne tenant compte de rien que de sa date! Et ici je n'ai touché qu'aux inconvénients matériels de la question au point de vue même des intérêts que la loi paternelle voudrait sauvegarder. Reste le côté moral.

N'est-il pas, celui-là, aussi douloureux pour les sentiments que l'autre est nuisible aux intérêts? Voyez-vous tous ces objets affectionnés, ces meubles favoris, la table

du père sur laquelle sa méditation conquit la fortune de ses enfants ; le lit où la mère a souffert : le tableau qui retrace quelque doux souvenir de famille ; tous ces compagnons de la vie intime aimée, ces muets témoins du bonheur domestique brusquement, fatalement brisés par la mort, tout cela enfin, qui apparaît au grand jour de la curiosité publique, bravant les plaisanteries des brocanteurs, les remarques des sots, tout cela étalé à l'enchère, marchandé sou à sou. repoussé des uns, envié des autres, et tombant au service de n'importe qui sous le coup de marteau du commissaire-priseur indifférent et blasé ? Je vis un jour un pauvre fils rechercher ainsi dans une vente le petit meuble à ouvrage auprès duquel sa digne mère avait passé de longues années laborieuses et recueillies. Le tiroir contenait encore sa broderie interrompue, les ciseaux, le dé, le fil passé dans l'aiguille tombée de sa main glacée... il voulait racheter ce meuble, cette relique... il ne put ! Quelqu'un, un être quelconque se trouva là qui poussa l'objet, tandis que le fils, absent de cette vente pénible, avait confié les intérêts de son cœur religieux à un étourdi, à un distrait. Bref, le marteau impitoyable et mercenaire adjugea le meuble à cet homme qui l'emporta on ne sait où, on ne sait pour qui, ni pour quoi, ni rien. La loi ne se mêle pas des choses de cœur — elle ne préside qu'aux intérêts, aux gros sous.

Donc, on vend tous les meubles de M. Armand Bertin, dans l'intérêt des mineurs, qui n'auront de leur père que son argent, et rien de tout ce dont il entoura son intelligente vie. On vendra le lit sur lequel leur mère mourut il y a quelques mois, et leur père il y a quelques jours. On vend *dans leur intérêt,* la montre de l'un, les bijoux de l'autre et leurs choses les plus intimes, et tout ! on vend la vaisselle, l'argenterie, le vin, ce vin que dans d'autres pays il est d'un révoltant usage de boir aux funérailles, comme si l'ivresse stupide, dégradante, n'était pas pire que la mort ! on vend les beaux et rares volumes, les tableaux intelligents, les curiosités de toutes sortes que des amitiés illustres avaient pendant cinquante ans réunies là. J'ai acheté, moi, qui ne manque jamais d'acheter quelque chose dans la demeure dévastée de tous ces morts célèbres, j'ai, dis-je, acheté une coupe en ivoire sculpté en souvenir de cet homme, qui ne me fit jamais ni bien ni mal, mais qui fut un des honneurs du journalisme, et dont le caractère ferme et convaincu franchit avec une rare dignité les temps les plus difficiles pour l'important organe qu'il signait d'une main ferme, jamais fermée pour un service !

On dit que Monseigneur le duc d'Aumale a acheté une grande partie de livres rares et le magnifique corps de bibliothèque en bois de chêne orné de cariatides et d'accessoires en bronze florentin. S. A. R., qui est à la fois un des collecteurs les plus considérables et un des connaisseurs les plus fins qui soient dans le monde des bibliographes, a fait ainsi un acte à la fois de bon goût et de bon cœur.

L'empressement qu'à excité cette vente prouve que le souvenir de cet homme de bien est pour tout le monde aussi précieux que sa personne était aimée. Les objets y ont été poussés très au-delà de leur valeur, l'enchère y ajoutant tout le prix que leur donnait la main à laquelle ils ont appartenu. Ainsi un verre de Venise donné à M. Armand Bertin par un ami, et dont la valeur matérielle était de deux cents francs, a monté jusqu'à sept cent quatre-vingts. Un groupe de M. Paul Delaroche (Saint Michel terrassant le démon). a été acheté quatre mille francs.

FOUILLES DE KHORSABAD.

M. Thomas, architecte, ancien pensionnaire de l'Académie de Rome, qui faisait partie de la mission de Mésopotamie, a rapporté en France de très-beaux dessins, exécutés d'après les nouvelles fouilles de M. Place à Khorsabad.

Parmi ces dessins, on remarque d'abord un plan général des monuments découverts par M. Botta et par M. Place. Cet ensemble, qui présente un développement considérable, est très-propre à donner une idée de ces enceintes que la France et l'Angleterre explorent à l'envi, soit que ce fussent les quartiers distincts de la grande Ninive, soit que ce fussent des villes différentes, comme le prétend le colonel Rawlinson qui croit avoir lu leurs noms. L'enceinte est formée par une suite de murs que M. Place a reconnus par des tranchées souterraines dans toute leur étendue. Elle est percée, de distance en distance de portes flanquées de tour alternativement simples et ornées.

Les portes simples servaient de passage aux chars et aux chevaux. Les portes ornées leur étaient interdites, car elles sont précédées d'escaliers qui les rendent accessibles seulement aux piétons.

Les portes ornées de Khorsabad ont été dessinées avec autant de soin que de talent par M. Thomas. Les peintures sur émail qu'on y voit encore sont d'une grande importance pour l'histoire de l'art.

Au-dessus de l'arcade plein-cintre de chaque porte règne un archivolte en briques émaillées. Cet archivolte est décoré de rosaces et de personnages qui se détachent sur un fond bleu d'azur. Les figures répètent ce type si commun sur les bas-reliefs assyriens, un personnage ailé à grande barbe, coiffé de la mitre, tenant des attributs de chaque main. Au-dessus et au-dessous de l'archivolte, il y a un bandeau décoré d'étoiles blanches sur un fond bleu.

La décoration de l'archivolte tourne sur les côtés de tours et se continue en ligne droite pendant deux mètres. Elle représente le même personnage, mais agenouillé.

Les portes sont soutenues par des taureaux à tête humaine dont notre Musée possède de magnifiques échantillons.

Dans une des cours du palais lui-même, M. Place a trouvé deux murs à hauteur d'appui, en briques émaillées, d'une longueur de sept mètres environ, d'un mètre d'épaisseur, sur lesquels court une frise répétée sur chaque mur. Cette frise a un mètre de haut. Elle représente d'abord un lion d'un dessin large et d'un grand caractère, puis un aigle, un taureau que l'on ne saurait comparer au lion, pour la beauté, un figuier dont les feuilles et les fruits sont rendus avec une minutieuse naïveté. enfin une charrue. Ces différents objets se détachent en jaune sur un fond bleu. Les contours et les détails sont indiqués par un trait creux, peint en noir. Sur chaque retour des murs est peint un personnage dont le costume est rendu avec un grand soin ; mais il est sans ailes. Les frises sont entourées d'un cadre décoré de rosaces blanches sur un fond bleu.

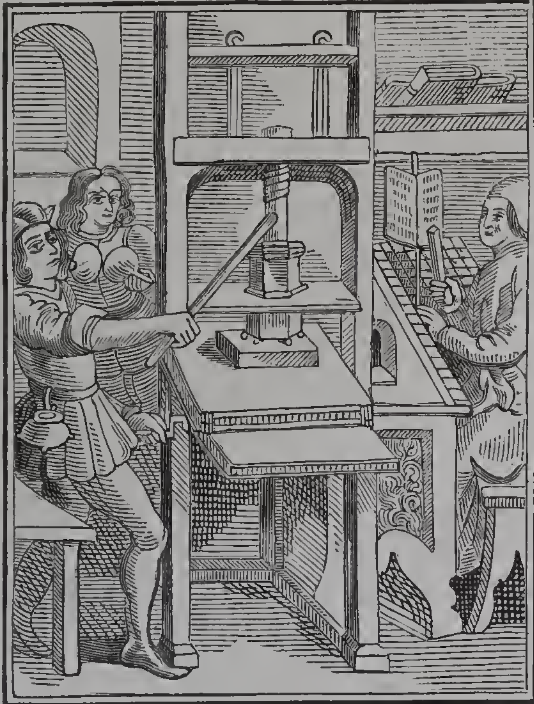
Toutes les portes présentent encore, parfaitement conservés, leurs dallages, leurs seuils avec les traces des gonds et toutes les indications de fermeture.

On voit encore dans le portefeuille de M. Thomas de nombreux détails d'architecture trouvés par M. Place dans l'intérieur du palais : colonnes, pilastres, chapiteaux, niches avec colonnes, qui sont des éléments précieux pour la connaissance de l'architecture assyrienne.

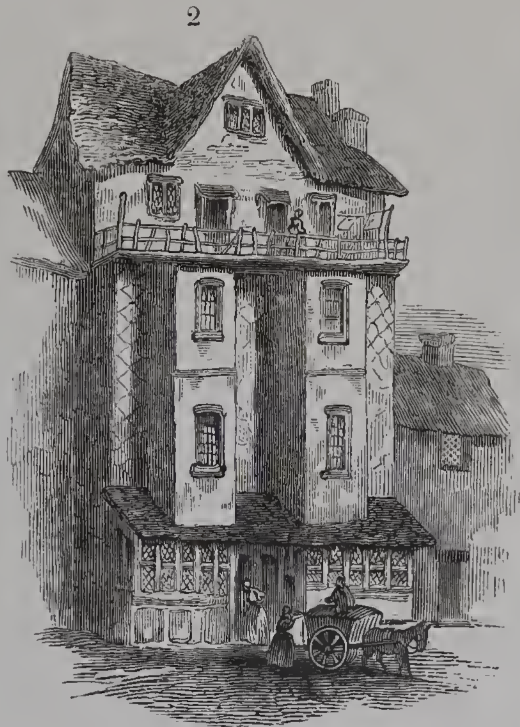
On peut aussi, sur les plans et les coupes dessinés par M. Thomas, se rendre compte de tout ce système de canaux souterrains qui avait d'abord embarrassé l'archéologie, mais que M. Place a pu éclairer par des recherches ultérieures.

Les savants et les artistes attendent avec une juste impatience que ces précieux documents soient publiés et fassent connaître une civilisation et un art qui ne leur sont révélés que depuis peu d'années et qui offrent cependant déjà des résultats si imposants.

2



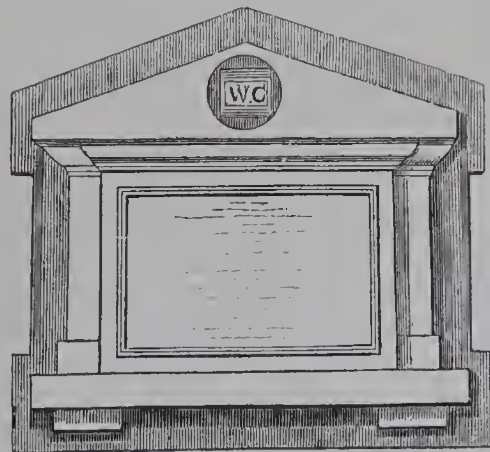
1



4

3





1 ANCIENNE IMPRIMERIE. — 2 MAISON OU EST NÉ CAXTON.
3 MARQUE DE W. CAXTON. — 4 TOMBEAU DE CAXTON A WESTMINSTER.

ACTUALITÉS,

SOUVENIRS, — RÉVÉLATIONS.

SOMMAIRE : — Quelques mots sur l'exposition prochaine — les artistes belges à l'exposition de Bordeaux — prix des ventes qui y ont été faites — le tableau de Leys — un Congrès artistique à Bruxelles, au mois d'août.—Initiative de M. Hymans,— adhésions, questions, qui y seront traitées, — Visite aux ateliers. — MM. Wauters, Slingeneyer, Hendrickx, Fraikin.

L'exposition de 1851 a laissé des souvenirs impérissables dans l'histoire de l'art belge. par les résultats énormes et matériels qui en ont été obtenus au profit de la nation; mais l'exposition qui se prépare aura, nous l'espérons un retentissement qui ne sera pas moindre à tous égards. Depuis lors notre école a pris une position plus sérieuse, mieux définie et de jour en jour elle se place sur la même ligne que les écoles les plus importantes de l'Europe. On parle de l'école belge moderne, comme on parlait autrefois de la vieille école flamande, avec respect; et dans les expositions de Paris — creuset où viennent se fondre toutes les réputations mal assurées, — elle y a obtenu des succès glorieux en 1855. Personne n'a oublié la lettre de M. le comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées impériaux de France, à notre ministre de l'intérieur et les artistes, moins que d'autres, ont oublié les récompenses qui leur ont été décernées. A Bordeaux encore, elle a eu tout dernièrement des succès auxquels elle était peut-être loin de s'attendre; bon nombre de nos artistes y ont vendu leurs tableaux et à des prix qui leur feront ressouvenir que le département de la Gironde est un des plus éclairés de France. Une *Société libre des Beaux-Arts* s'y est formée depuis quatre ans sous le patronage de la ville et du gouvernement: elle a déjà fait trois expositions et les capitaux dont elle peut annuellement disposer sont assez considérables pour attirer l'attention des artistes étrangers.

En attendant que nous recevions le compte-rendu officiel de sa dernière exposition, nous allons toujours faire connaître à nos lecteurs les résultats des deux précédentes.

En1852-53 le chiffre des *acquisitions particulières* s'est élevé à la somme de 14,813 francs; il n'avait été, la première année, que de 6,277 fr. On voit qu'il y a eu une notable progression.

La Société, de son côté, a acheté 58 ouvrages, au prix de 17,290 francs; c'est 2.460 francs de plus que l'année précédente. De sorte que, la somme totale des acquisitions s'est élevée à 33,605 francs. Elle n'avait été l'année précédente que de 28,101 francs.

« La création de notre Société. dit le rapport, a donc augmenté en deux ans de 61,704 francs la somme des encouragements.

Cette année qui est la troisième a été plus productive encore; 24 artistes belges y ont pris part et ont envoyé *trente-neuf tableaux*. Sur ces 39 tableaux neuf ont été vendus pour le prix global de 8,850 francs. Ce sont ceux de

MM. Boëhm. *le Chemin de Cerney* (à la Société).	500 00
Delfosse, *le Conteur* (M. de Carayon La Tour. président de la Société).	600 00
id., *Intérieur hollandais* (à la Société).	300 00
A reporter.	1,400 00
Report.	1,400 00
MM. Fourmois, *Entrée de ville* (à la Société).	600 00
Leys, *L'ami de la Maison* (à M. de Carayon La Tour).	3,500 00
Robbe, *la Bergerie* (à M. Darrot).	750 00
idem, *Étude d'animaux*, (à M. Cansse).	600 00
Verver, *Pêcheur de Scheveningen* (à M. le baron de la Bastide).	1,000 00
Verwée, *repas de Chasse*, étoffage de Verboeckhoven, (à la Société).	1,000 00
	8,850 00

On le voit, ces prix sont excellents; un seul, le tableau de Leys est sorti de la ligne des prix ordinaires, pour rentrer dans une arithmétique particulière qui, grâce à M. Couteaux, se tient dans les régions élevées. Nous sommes loin de dire par là que M. Leys ne mérite pas cet insigne honneur; sans aucun doute, il est une des gloires de l'école moderne; mais il n'en est pas moins vrai que c'est là un prix fictif qui, je le crains bien, ne se soutiendra pas à l'expiration de ses engagements avec le banquier son protecteur. Il sera curieux d'étudier un jour, *quand l'enfant marchera sans lisières*, quels ont été les résultats de cette sollicitude spéciale et exclusive. Ce ne sera pas un des points les moins intéressants de l'art à notre époque.

Grande nouvelle :— Un Congrès artistique se prépare à Bruxelles pour le mois de septembre prochain, au moment de l'exposition et au milieu des fêtes anniversaires de l'indépendance nationale. M. Hymans, ce jeune professeur d'histoire qui a fait courir cet hiver tout Bruxelles à la *salle du Christ* de l'hôtel de ville pour entendre ces conférences, est l'heureux instigateur de cette idée qui ne manquera pas de nombreux adhérents, nous en sommes convaincu.

Voici la circulaire qui a été adressée aux principaux artistes du pays; tous ont immédiatement répondu à l'appel qui leur a été fait.

A Messieurs les artistes de la Belgique et de l'étranger.

L'exposition triennale des Beaux-Arts doit s'ouvrir cette année à Bruxelles, et l'éclat du Salon de 1851, l'empressement avec lequel l'élite des artistes de l'Europe y ont apporté leurs œuvres, les fêtes splendides et fraternelles qui firent de cette époque, une date mémorable dans l'histoire de l'art, nous donnent le droit d'espérer pour 1854, une émulation plus vive, une joûte plus ardente encore.

Les artistes belges, si justement inquiets de conserver intact le glorieux dépôt que leur a légué le passé, si fiers de leur vieille école, si désireux d'en faire refleurir les traditions, désireux surtout de les étendre et de les perfectionner par le contacte avec les écoles modernes, aspirent depuis longtemps à voir leurs confrères de tous les pays s'entendre avec eux sur les moyens les plus propres à développer les arts selon les besoins du temps, à les faire marcher dans des voies nouvelles, ou qui déjà frayées par de hardis novateurs, ont besoin d'être parcourues avec constance, et avec la certitude d'atteindre un résultat sérieux et utile.

Les questions d'enseignement, d'encouragement, de patronage, ont été depuis quelque temps l'objet de discussions très-animées. Elles ont ému les assemblées délibérantes. Elles préoccupent très-vivement les artistes. Mais ceux-ci pour obtenir des réformes utiles, pour s'ouvrir des chemins non tracés, pour y marcher d'un pied sûr et ferme, ont besoin de s'entendre, et pour s'entendre, de s'éclairer mutuellement.

C'est afin d'en arriver à cet entente fraternelle et féconde, qu'il vient de se constituer à Bruxelles un Comité dans lequel sont représentées toutes les branches de l'art, et qui s'est prescrit pour

but de réunir dans la capitale, pour l'époque des fêtes anniversaires de l'indépendance de la Belgique (23, 24, 25 et 26 septembre), un Congrès artistique, auquel seront appelés tous les artistes du pays et de l'étranger.

Les adhésions honorables qui nous sont déjà promises prouvent d'une manière éclatante, que nous mettons notre initiative au service d'une idée large et généreuse, nous donnant la main dans l'intérêt de tous, sans distinction de personne ou d'école.

Le comité se constitue sans président, sans donner droit de préséance à aucun de ses membres.

Il appartiendra au Congrès de désigner le plus digne pour diriger ses délibérations.

Tous les artistes de la Belgique et de l'étranger sont invités à adhérer au Congrès.

Le comité central se propose de soumettre au Congrès les questions suivantes :

1. Le gouvernement doit-il intervenir dans l'encouragement des beaux-arts et de quelle manière doit-il exercer son patronage ?

2. Quel est le mode d'encouragement le plus efficace pour la grande peinture?

3. Quel est le système à suivre pour arriver au développement le plus vaste et le plus utile de la peinture murale ?

4. Y a-t-il des réformes à introduire dans l'enseignement des beaux-arts?

5. Faut-il conserver, étendre, modifier ou supprimer l'institution des prix de Rome? Examiner surtout, s'il ne convient pas d'étendre les concours, dans le cas où ils seraient maintenus, à d'autres genres que la peinture historique et spécialement au paysage.

6. Quel est le meilleur mode d'encouragement pour la statuaire ?

7. Examiner l'influence que peut exercer l'emploi de nouveaux matériaux sur la création de nouvelles formes en architecture.

8. Quel est le meilleur mode d'encouragement pour la gravure ?

9. Quel est le meilleur mode d'organisation des Salons des beaux-arts?

10. Examiner l'utilité de la création d'un musée National ?

Ces questions déterminées d'avance, ne peuvent naturellement et en aucune façon empêcher qu'il ne s'en produise d'autres émanant de la libre initiative des membres du Congrès.

Les résolutions prises par le Congrès seront adressées au gouvernement belge afin qu'elles fassent l'objet de son bienveillant examen.

Le Comité s'engage à faire des démarches :

Près de S. M. le roi des Belges, pour le solliciter de consentir à ouvrir en personne et avec LL. AA. RR. le duc et la duchesse de Brabant, le comte de Flandre, et la princesse Charlotte, les séances du Congrès artistique ;

Près de M. le ministre de l'intérieur, afin que le Congrès soit inscrit officiellement au programme des fêtes de septembre ;

Près de M. le bourgmestre de Bruxelles, afin qu'il veuille bien mettre à la disposition du Congrès un local pour ses séances.

Le Comité désire que les séances soient publiques.

Afin de couvrir les frais qu'amènera la réunion du Congrès, frais de circulaires, cartes, affiches, etc., le comité a cru pouvoir fixer à 5 fr. le prix de l'admission aux séances pour les membres belges. Cette minime rétribution sera payée en retirant la carte d'entrée, au jour et au local, qui seront indiqués ultérieurement.

Une circulaire ultérieure annoncera le mode à suivre pour adhérer au Congrès.

Il est inutile de faire observer que cette circulaire n'est pas un programme définitif ; que celui-ci sera arrêté par le comité et que d'importantes modifications devront y être apportées, ainsi que bon nombre de questions ajoutées. Quoi qu'il en soit, l'idée est bonne, excellente et ne peut manquer de profiter à tous. Les discussions qui ont retenti au sein du Parlement, ces temps derniers, quand il s'est agi de donner un développement plus considérable aux arts dans le pays (*) ont dû faire comprendre la nécessité d'une union forte et puissante entre tous les membres de la grande famille artistique : tout ce qui tendra donc à les rapprocher et à forcer le public à s'occuper d'eux est un bienfait qu'ils doivent accueillir avec satisfaction et avec chaleur. Espérons que les adhésions au Congrès seront nombreuses et qu'il jaillira de là quelques réformes salutaires.

(*) Voir la discussion des Chambres belges que nous avons publiée page 141, feuille précédente.

Le mouvement des ateliers est considérable : partout on se préoccupe de l'exposition de 1854. Ceux qui avaient des idées arrêtées depuis longtemps les exécutent, ceux qui n'en avaient pas, en cherchent ou en demandent à leurs amis. Ces derniers sont en majorité. Quoi qu'il en soit, des œuvres sérieuses se préparent et quoiqu'on fasse ou quoiqu'on en dise, je crois que l'école n'aura jamais été dans une plus belle période d'ascension, — depuis sa renovation.

Je signalerai d'abord M. Gallait qui traite un sujet capital — *la peste de Tournai*, — dont tout le monde a déjà entendu parler et que très-peu de personnes connaissent, même parmi les artistes. On en dit un bien inouï, et je n'ai pas de peine à le croire.

M. Charles Wauters s'est également lancé dans le champ de l'histoire nationale malheureusement trop peu exploité. Il est allé fouiller avec M. Gachard dans les archives de Simancas et il en a rapporté un sujet palpitant d'intérêt, daté de cette fameuse époque où le duc d'Albe et Philippe II exerçaient une pression formidable sur ce malheureux peuple des Pays-Bas. Il n'y a pas là de supplicié à voir ; mais il y a un homme fort, puissant, acceptant avec la résignation d'un gentilhomme et le sangfroid d'un chrétien l'arrêt injuste qu'on vient de lui signifier dans sa prison. Il s'agit enfin, de ce fameux baron de Montigny Floris de Montmorency — qui fut assassiné dans la prison de Simancas et que l'on crut longtemps mort de maladie naturelle.

Le moment choisi par M. Wauters est celui où l'alcade de Valladolid, Alonso de Arellano accompagné d'un notaire de confiance et du bourreau viennent signifier l'arrêt au prisonnier, un moine de l'ordre *Saint-Dominique* les accompagne.

Le sujet est évidemment bien choisi, et il est de sa nature de ceux qui peuvent impressionner vivement.

Nous nous abstenons de tout jugement jusqu'au moment de l'exposition ; mais il est certain qu'avec le talent de conception et d'exécution déployé par M. Ch. Wauters en diverses circonstances, il ne parvienne à produire une œuvre remarquable qui consolide à jamais sa réputation. D'autres sujets moins sérieux compléteront son exposition de 1854. Cet artiste embrasse divers genres avec succès et ses petits tableaux ont souvent un charme que l'on ne peut méconnaître. M. Wauters possède une facilité d'exécution remarquable qui, jointe à une faculté puissante de la couleur, lui donnent un avantage réel ; c'est à lui à pousser l'étude de la nature dans ses dernières limites afin de savoir profiter des avantages de son talent.

M. Ernest Slingeneyer se présentera aussi avec une toile capitale ; non pas comme grandeur, mais comme sujet. Il a également puisé dans l'histoire nationale et il en a exhumé un sujet des plus terribles mais des plus saisissants, — *Jeanne la folle*. — C'est là une idée pleine d'écueils, on en conviendra, et devant laquelle beaucoup de peintres ont échoué. Mais M. Slingeneyer nous paraît

avoir saisi son sujet d'un côté où il rencontrera de nombreuses sympathies.

N'anticipons pas sur les événements; attendons le moment de formuler nettement notre opinion : car l'idée de l'artiste est la chose du monde qui se métamorphose le plus avant d'être arrivée à son dernier apogée. Quoi qu'il en soit, nous croyons M. Slingeneyer en voie de succès.

Un fait qui étonnera beaucoup de monde, ce sera l'apparition de M. Hendrickx avec une œuvre colossale. On connaît M. Hendrickx comme dessinateur, on ne le connaît pas comme peintre. Je ne parle pas des deux essais tentés par cet artiste aux salons précédents dans des esquisses charmantes, pleines de mouvement et de vie, esquisses qui révélaient un dessinateur habile, un artiste rompu aux difficultés de la composition : mais on l'attendait avec une œuvre sérieuse ayant toutes les qualités de la grande peinture historique *L'arrivée des Croisés devant Jérusalem* sera la page attendue ; elle revèle des qualités éminentes et si M. Hendrickx peut arriver à temps,—ce que nous espérons,—elle le placera de suite à un rang auquel on ne se doutait guère de le voir arriver.

On n'est habitué à voir de M. Hendrickx que de petites compositions grandes comme la main, dans les illustrations sans nombre qu'il a faites pour nos éditeurs, de sorte que l'on ne peut pas se figurer M. Hendrickx faisant quelque chose de grandiose : il a voulu donner un démenti solennel à ses ennemis et fournir à ses amis l'occasion de l'applaudir.

Attendons cependant, avant de porter un jugement. Ceci n'en est pas un ; ce ne doit être considéré que comme une indiscrétion.

On parle aussi d'une très-charmante statue de femme de M. Fraikin, lequel exposera, nous le croyons, le plâtre du tombeau-monument destiné à la ville d'Ostende. M. Fraikin a déjà exposé cette œuvre dans son atelier; mais ce n'est pas une raison suffisante pour la dérober aux regards des étrangers que ne peut manquer d'attirer à Bruxelles l'exposition de 1854.

Dans un prochain article nous continuerons cette revue des ateliers et nous indiquerons en passant quelques-unes des œuvres capitales destinées à l'exposition.

J. A. Luthereau.

NOTICE SUR LA GRAVURE EN TAILLE-DOUCE;

Par M. Érin Corr.

Le désir exprimé par le Gouvernement de recevoir l'opinion de l'Académie, à l'égard des moyens les plus efficaces pour développer les beaux-arts en général, ayant fait l'objet d'une communication officieuse due aux intentions honorables de M. le secrétaire perpétuel, et la position exceptionnelle de la gravure, d'une exécution lente et laborieuse et qui opère en ce moment sa renaissance en Belgique, me font un devoir de soumettre à l'Académie des observations qui peuvent jeter quelque lumière sur le moyen de faire prospérer cet art et de lui rendre l'éclat dont il jouissait jadis dans notre pays.

Il n'est pas besoin de vous dire quelle est la noble mission de la gravure à laquelle nous devons la transmission de tant de chefs-d'œuvre détruits par le temps ou l'incendie, et dont la reproduction contribue si puissamment au progrès de l'art moderne : reproduire et vulgariser les œuvres et étendre au loin la réputation des maîtres de l'art en peinture, sculpture et architecture ; contribuer à l'illustration des œuvres scientifiques et littéraires, voilà sa tâche. Considérée comme branche de commerce et alimentant plusieurs industries, elle a aussi une grande importance, et tous ces titres lui donnent des droits au patronage de la nation.

A ce propos, il est bon de jeter d'abord un coup d'œil sur la marche progressive de la gravure en France et sur les moyens employés par les divers gouvernements qui se sont succédé dans ce pays, pour lui assurer cette suprématie que personne ne lui conteste aujourd'hui.

Sans remonter à des temps plus reculés, nous rappellerons qu'après être resté longtemps stationnaire, cet art fut porté, grâce à la munificence de Louis XIV, à un très-haut degré de perfection par les Audrans, les Nanteuil, les Drevet, les Wille, et surtout par notre célèbre compatriote Edelinck, que le ministre Colbert parvint à fixer en France, puis par les élèves distingués de ces maîtres, tels que Bervie, Massard, Tardieu, etc.; mais cet art qui brilla d'un si vif éclat jusqu'en 1789, disparut en quelque sorte à dater de cette époque, pour renaître plus tard sous l'empire.

Des travaux considérables furent commandés alors à la gravure.

Pour donner une idée de ces commandes, il suffit de citer le grand ouvrage connu sous le titre de *Musée Napoléon*, l'illustration du *Voyage en Espagne par Alex. Delaborde*, la *Galerie de Florence*, l'*Iconographie grecque et romaine* de Visconti, l'illustration des *OEuvres de Camoens*, la publication des prix décennaux ; aussi la gravure, qui ne comptait alors que peu d'artistes d'un mérite supérieur, en vit-elle bientôt augmenter le nombre. Sous les gouvernements qui suivirent, non seulement l'État fournit les fonds pour la continuation de ces grands travaux, mais il vint en aide aux graveurs de talent, pour maintenir la réputation de l'école française, en tête de laquelle figurent encore Forster, le baron Desnoyer, Dupont, etc.

Depuis cette époque jusqu'aujourd'hui, nous retrouvons toujours les mêmes traditions. C'est ainsi que pendant le courant de l'année dernière (1853), le Gouvernement français a commandé, pour une somme d'environ 275 mille francs, à des artistes éminents, la reproduction par la gravure de divers tableaux du Musée de Paris, qui n'avaient pas encore été reproduits ou qui ne l'auraient été qu'imparfaitement : ce sont, entre autres, *les Pèlerins d'Emmaüs* de Paul Véronèse, *l'Antiope* du Corége, *la Charité* d'André del Sarto *l'Hérodiate* de Luini, le *Grand Perugin*, acheté à la vente du roi de Hollande.

Tout ce qui précède prouve jusqu'à l'évidence que donner aux artistes des travaux importants, c'est faire progresser l'art.

L'exemple de la France est décisif ; mais il y a plus, si pour obtenir de si brillants résultats, l'État a fait de grands sacrifices, il en est largement indemnisé aussi par le revenu considérable que lui procure la calcographie impériale : cet établissement ne renferme pas moins de 4,000 planches, et les marchands d'estampes viennent s'y approvisionner.

J'ajouterai que, stimulés par l'état prospère de la gravure, des éditeurs entreprenants, tels que Goupil, Gache, Beinard, reconnaissant les avantages de relations directes avec les artistes que renferme cette école supérieure, qui doit son existence à la sollicitude de l'État, leur commandent des planches importantes dont la publication offre des chances de succès.

La gravure ne prit naissance en Angleterre que vers l'an 1710, période avant laquelle ce pays était tributaire de la Belgique, non-seulement pour cette spécialité, mais encore pour la fabrication des papiers d'impression (*). Néanmoins cet art s'y développa d'une ma-

(*) *In 1703. Mr Tonson, the celebrated publisher, went to Holland, to procure paper, and get plates engraved, for the splendid folio edition of* Caesar's Commentaries. (Patronage of British art, *by John Pye.*)

nière prodigieuse vers le milieu du XVIIIe siècle, de 1740 à 1760, sous le règne de Georges II, grand appréciateur des arts, et le talent des célèbres Woollett, Strange, Ryland, Sharp, Boydell, etc., imprimèrent un nouvel essor à la gravure d'histoire, qui mit en relief un grand nombre de célébrités en peinture et en statuaire.

L'intervention du Gouvernement anglais étant de peu d'importance en faveur des arts en général, le nombre d'estampes de format devint conséquemment très-restreint ; cependant le génie d'entreprise et l'affluence des capitaux firent prospérer la vignette et l'illustration. Cette spécialité de gravures réduites s'y maintint à un très-haut degré de perfection par les graveurs renommés Heath, Burnet, Finden, Pye, Robinson, qui font paraître parfois des œuvres remarquables de dimension.

Quelle que soit la supériorité de l'école française sur ses rivales, son commerce de gravures, pas plus aujourd'hui qu'à aucune autre époque, ne peut être comparé à celui que faisait Anvers au xve et au xvie siècle, alors que la peinture flamande, dirigée par les Rubens et les Van Dyck, attirait les regards et l'admiration du monde entier; alors que l'art de la gravure était cultivé par une longue série de grands artistes, tels que Vosterman, Pontius, Bolswert, Galle, Goltzius, Sadeler, De Bruyn et tant d'autres. Cet immense mouvement commercial, favorisé par leurs relations étendues et l'heureuse situation du port d'Anvers, où se trouvaient réunis les navires de toutes les nations, ne commença à décroître qu'après la domination espagnole, au xviie siècle.

Depuis cette époque et malgré les somptueuses publications illustrées à grands frais par M. le baron Leroy, qui tenta généreusement, vers la moitié du xviiie siècle, de venir en aide à la gravure, la Belgique ne produisit plus que de rares graveurs, qui furent obligés de s'expatrier pour tirer parti de leur talent : c'étaient Claessens, Cardon, Jehotte, Demeulemeester.

Enfin, il y a environ une quinzaine d'années, lorsqu'il n'en restait plus un seul en Belgique, le Gouvernement eut l'idée heureuse, quoiqu'un peu tardive, d'établir deux écoles de gravure, l'une à Bruxelles, l'autre à Anvers.

Dans un si court espace de temps, ces institutions ont formé de jeunes graveurs habiles, auxquels il ne manque que l'occasion d'exercer leur talent. Quelques-uns d'entre eux ont déjà produit des œuvres remarquables ; et ce noyau, on peut le dire, n'est pas inférieur à celui qui existait en France, lorsque le Gouvernement prit à tâche, par ses encouragements, de donner une nouvelle impulsion à cet art qu'il voulait faire coopérer à la gloire nationale.

Une large protection aurait donc pour résultat, d'abord, d'empêcher l'émigration des talents déjà formés, ensuite, d'affermir les fondements de notre jeune école, et conséquemment, d'augmenter le nombre de bons graveurs.

Les éditeurs continueraient l'œuvre de l'État, et les artistes, qui, aujourd'hui, sont souvent pressés par la nécessité de produire promptement des estampes de circonstance, aidés des procédés secondaires de reproduction, seraient mis à même d'exécuter des œuvres sérieuses, propres à représenter dignement l'art belge à l'étranger et à la postérité.

Il n'est pas douteux que, secondé par les lumières que le Gouvernement est à même de puiser à l'Académie royale de Belgique, ce but ne soit atteint par les mesures ci-après indiquées et dont le mode d'exécution déterminerait la réussite :

1° La création d'un grand ouvrage national, faisant suite, et comprenant la reproduction en gravure des œuvres de nos sommités de l'art ;

2° Un prix, dont la valeur serait déterminée ultérieurement, à accorder tous les cinq ans à l'auteur de la meilleure gravure d'une œuvre belge exécutée pendant cette période et qui n'aurait été l'objet d'une commande spéciale ;

3° Souscription, selon leur importance, à accorder aux projets de gravure d'après des œuvres d'art indigènes qui en auraient été trouvés dignes, et par suite une intelligente distribution des épreuves ;

4° La commande à chacune des diverses expositions générales, de la gravure de deux œuvres nationales, dont les estampes seraient distribuées aux souscripteurs à l'ouverture de l'exposition suivante.

Cette mesure est de la plus haute importance en ce qu'elle favorise efficacement les arts en général et l'augmentation des ressources des expositions des beaux-arts.

(*Bulletin de l'Académie.*)

NOUVELLES ACQUISITIONS DU MUSÉE DE PEINTURE

DE BRUXELLES.

Voici comment le *Journal de Bruxelles* rend compte des nouvelles acquisitions faites par le Musée.

Le Musée de peinture de Bruxelles vient de s'enrichir de plusieurs acquisitions nouvelles, faites dans des circonstances heureuses, qui ne peuvent manquer d'être agréables aux amateurs.

Citons en première ligne un très-beau Murillo, tableau représentant *un Moine prêchant la foi.* Bien que cette œuvre tienne du portrait par son aspect, l'observateur y reconnaît bientôt une de ces créations idéales où l'artiste a symbolisé avec autant de bonheur que de talent, l'inspiration, le sentiment, la croyance qui l'animait.

VNVS DOMINVS,
VNA FIDES.
VNA BATISMA.

Telle est la charte écrite, empruntée à St. Paul (cap. IV. V. E. ff.) que présente à l'humanité d'une main ferme et empreinte du cachet du maître, cette belle figure dont l'attitude, l'expression, le regard reflètent toute la puissance du dogme. Une tête de mort, jetée parmi des fleurs, emblème de l'inanité des choses de ce monde, complète cette douce et grave composition. Quant au charme et à la fraîcheur du coloris, à la correction du dessin, à l'esprit de la touche, nous ne pouvons que répéter avec chaque visiteur : — C'est du Murillo !

Vient ensuite, tout récemment acquise aussi, l'une des bonnes productions de Frémalle dit Bertholet, ce peintre liégeois qui fut l'un des brillants coloristes de l'époque de Rubens. La donnée de cette seconde toile est : *Eliodore chassé du temple.* Le groupe d'anges, armés du fouet vengeur, est saisissant de couleur et d'effet. Certaines parties rappellent par leur pureté et leur fini d'exécution les formes et les lignes de Raphaël dont Bertholet semble s'être inspiré pendant son long séjour en Italie. L'architecture de l'édifice est largement traitée.

A coté de l'action principale qui occupe le premier plan, un second groupe, rejeté dans une nef latérale et qui fait en quelque sorte équilibre à la foule épouvantée qui fuit à l'opposé, témoigne par son recueillement que la voix des messagers célestes a été entendue et que le temple est rendu à son culte, à sa majesté. Cette scène, dont le calme mystique contraste avec le mouvement de la lutte qui se passe au centre, formerait à elle seule un charmant petit tableau. Des juges sévères pourraient peut-être reprocher à cette œuvre un manque d'unité ; mais ce défaut, s'il existe, est largement racheté par l'harmonie et la richesse de tons qui règnent dans l'ensemble. C'est, en un mot, une page de beaucoup de valeur.

Une troisième toile qui ne mérite pas moins d'attirer l'attention est : *la Prédication de saint Norbert*, due au pinceau de Breugel dit de Velours, à cause de l'affectation qu'il mettait à se vêtir de cette étoffe. Par la composition assez bizarre de ce tableau, l'artiste avait à vaincre de nombreuses difficultés et il faut voir comment il y a réussi, pour réunir et harmoniser dans un cadre très-restreint, une foule attentive composée de plus de cent personnes et dont chaque physionomie accuse les oscillations de la conscience sous l'influence de la parole sacrée, — une procession de moines blancs mar-

chant sur des hérétiques, etc., l'un et l'autre groupe ayant pour arrière-plan la cathédrale d'Anvers, plus une vue de ville avec d'anciens bâtiments espagnols. Les principaux personnages sont d'un fini parfait et d'une vérité d'intention.

Ces trois tableaux viennent d'être placés dans les deux premiers compartiments de droite de la grande galerie. Un triptique de l'école de Jean de Maubeuge, représentant le *Christ en croix*, est venu à son tour prendre rang parmi nos antiques, à côté de nos Van Eyck et de nos Mabuse.

Quand on sait avec quelles modestes ressources la Commission administrative du Musée royal de peinture parvient à opérer ces achats, on ne peut que rendre hommage au sage emploi qu'elle fait du peu de fonds mis à sa disposition, tout en regrettant de ne point lui voir accorder plus de latitude. Que de belles occasions lui sont échappées déja sous la pression rigoureuse du principe d'économie, comme si l'éclat, la richesse d'un peuple ne constituaient un rayonnement, une manifestation de sa nationalité.

Nous empruntons également à *Sancho* un autre article sous forme de correspondance, adressé à ce journal sur les acquisitions du Musée faites un peu antérieurement à celles dont parle le *Journal de Bruxelles*. Autant l'un se montre satisfait des unes autant l'autre trouve que c'est une duperie et une monstruosité de faire payer aux contribuables les prix fabuleux qu'il signale.

Sans entrer aujourd'hui dans l'étude des tableaux dont parlent les deux correspondants, — étude que nous comptons faire prochainement, — nous ne partageons pas plus l'engouement du *Journal de Bruxelles* que la mauvaise humeur du correspondant du *Sancho*. Dans tous les cas, comme la vérité ne nuit jamais, nous dirons à ce dernier qu'il s'est trompé sur le prix d'achat. Le Téniers qu'il blâme si fort n'a coûté que 24,100 fr. et non 30,000 fr. ainsi qu'il le dit.

Achat	fr.	21,100
Restauration, etc. . . .		3,000
Total. . . .	fr.	24,100

Le chiffre est déjà assez respectable sans l'augmenter encore. Dans un de nos prochains numéros nous reviendrons sur ces diverses acquisitions et nous étudierons leur importance comme œuvre d'étude et comme œuvre de collection publique.

Voici toujours la lettre adressée à *Sancho* par un anonyme.

Monsieur le Rédacteur,

L'*Indépendance* de ce jour contient un petit article par lequel elle promet au Musée et aux vrais amateurs une prochaine grande vente de tableaux, où ils trouveront, etc.

Il y a peu de semaines la feuille semi-officielle faisait entendre la grosse caisse pour un tout autre motif; nous étions à la misère alors, c'étaient des lamentations sur la cherté des vivres et la misère publique, on aurait dit qu'on mourrait de faim en Belgique. Aujourd'hui nous sommes à la prospérité, paraît-il, la petite réclame en question semble préparer le contribuable au paiement de quelques nouveaux chefs-d'œuvre de 20 ou 30 mille francs. Or, monsieur le rédacteur, vous avez si bien su définir le mérite et la valeur du fameux tableau de Téniers, qui coûte 30,000 fr., que nous osons réclamer de vous un nouveau service à la chose publique. Ne trouveriez-vous pas convenable de publier la notice extraite du catalogue Van Seeghem, relative au tableau en question ? Le contribuable, juge souvent plus compétent que certains vrais amateurs qui achètent par ostentation et sans connaissances, le contribuable, disons-nous, pourra avec cette notice en mains, aller juger si dans cette acquisition des *cinq sens*, il n'est pas traité lui, comme n'en ayant pas. N'en déplaise aux compères qui font faction auprès du prétendu chef-d'œuvre pour en vanter les belles qualités.

Permettez-nous encore, monsieur le rédacteur, d'appeler votre attention sur cette autre acquisition dont on cache soigneusement le prix au contribuable. — Nous voulons parler du tableau de Suzanne avec les vieillards, œuvre de travail, etc., de patience, traitée de la manière la moins spirituelle et la plus lascive. C'est sans doute un tableau de vrais amateurs : mais si quelque guérisseur de maladies secrètes prenait pareille enseigne la police ne la ferait-elle pas ôter? Pourquoi donc veut-on forcer un père de famille à faire un détour dans le Musée pour cacher cette saleté à ses enfants?

Et puis encore cette abominable croûte intitulée portrait de Philippe de Champagne, allongée et élargie de plusieurs doigts pour la rendre plus ou moins pareille au beau portrait de Philippe de Champagne qui se trouve au Louvre, sous le nº 390 du catalogue et qui a été gravé par Gérard Edelinek en 1676. Est-ce pour avoir dans un temps donné, beaucoup de restaurations à faire, que l'on achète des lambeaux de tableaux! Et faut-il éternellement traiter le contribuable comme les singes traitent le chat dans certain autre chef-d'œuvre récemment acquis? C'est ce qu'il faudra voir. Au reste, ce dernier tableau pour la composition, le travail et la qualité est bien supérieur à celui de 30,000 fr., ce qui ne veut pas dire qu'il fallait l'acheter, il s'en faut.

Veuillez agréer, monsieur le rédacteur, l'expression des sentiments de considération,

D'un vrai amateur qui a défaut
De pouvoir acheter de bons tableaux,
Se contente de les aimer beaucoup
Ailleurs que chez lui.

—

DAVID TÉNIERS FILS.

Les Cinq Sens.

Le grand peintre dont l'école flamande s'honore et qui jouit à si juste titre d'une popularité toujours croissante, a réuni dans cette production une de ses plus aimables compositions.

Autour d'une table ronde, sur laquelle se trouvent les restes d'un repas, on voit au second plan un cavalier s'amusant à chanter; il s'accompagne en faisant vibrer les cordes d'un instrument. A sa droite un cavalier à peu près de son âge, lit avec la plus scrupuleuse attention un écrit qu'il tient des deux mains. Un troisième personnage assis à côté du second, étend les bras et présente une coupe à un jeune page, qui, d'une de ces cruches, si belles et si pittoresques qu'on faisait à cette époque, lui verse du vin blanc. Une dame, habillée de satin violet se trouve sur le devant. Une autre portant un costume bleu, aspire l'odeur d'un citron qu'elle tient de la main droite. Dans le fond deux autres personnages, un cavalier et une dame, faisant partie de la société sont à causer familièrement, le cavalier pose la main sur l'épaule de la dame?

Sur le devant du tableau, le peintre a représenté un singe et un épagneul; à droite sur une chaise en cuivre, aux ornements dorés, se trouve un manteau rouge, drapé avec goût; un chapeau de cavalier, à larges bords, avec des plumes de diverses couleurs est appendu sur le dossier de la chaise, à gauche du spectateur on remarque une trace couverte d'une nappe blanche sur laquelle sont étalés des verres et un vase. Devant la table sur le plancher un panier, contenant des plats en argent et du pain.

Faire l'éloge de cette production serait superflu; les connaisseurs pourront se convaincre que Téniers y a prodigué toutes les qualités de son immense talent. Coloris brillant, touche ferme et spirituelle, ensemble, harmonie.

VARIÉTÉS LITTÉRAIRES.

OLIVIER BASSELIN.

Le père du vaudeville.

La ville de Vire, sous-préfecture du Calvados, à quinze ou seize lieues de Caen, possède une place fort curieuse : c'est la *Place du Château*.

Cette place, assise sur une base de rochers escarpés, ne communique avec le reste de la ville que par une étroite langue de terre, sorte d'isthme unissant une presqu'île au continent.

Au centre de la plate forme, parmi des massifs de tilleuls, se dresse une magnifique ruine féodale : de grosses murailles effondrées, des pignons isolés qui bravent l'ouragan depuis des siècles, des morceaux de fenêtres, des restants de meurtrières, des margelles de puits comblés par le temps, en un mot, un de ces squelettes de pierre et de poussière que l'on rencontre sur presque tous les points de la France, reliques de ces vieilles forteresses du moyen-âge, où, dans son oratoire, priait la châtelaine, pendant que les hommes d'armes, du haut du donjon, attendaient l'ennemi.

Transportons-nous, si vous le voulez bien, sur cette belle place, à l'ombre de ces ruines, au frais de ces tilleuls, et contemplons le beau paysage qui s'offre à nos yeux. Nous avons devant nous un réseau de sept à huit vallées se déployant autour des monticules des mamelons et des rocs. Admirez ces coteaux délicieux avec leurs maisons blanches, avec leurs jardins réguliers pleins d'arbrisseaux en fleurs. Voici les sinuosités de deux petites rivières, la Vire et la Virène, coulant sans bruit dans les herbes, ou gazouillant à travers les rochers, sur des lits de cailloux.

La civilisation vient animer le tableau sans le noircir et le surcharger ; çà et là des usines, des fabriques, des cheminées, d'où s'échappe une fumée épaisse. La sévère poésie n'en est point absente : voyez-la représentée par ces grands rocs nus surmontés de bruyères mélancoliques. Enfin, il y a, dans ce vaste panorama, une échappée d'infini, un grand et lointain horizon,—comme des montagnes bleues, qui se montrent par-delà les collines et les plaines, par-delà les rochers et les arbres verts, et dont les contours indécis disparaissent dans les brumes.

Tel est le paysage qui s'étend au bas de la sous-préfecture normande ; telles sont les vallées charmantes connues sous le nom célèbre des VAUX-DE-VIRE.

Dès le quinzième siècle, les Vaux-de-Vire étaient fort renommés pour la fabrication du drap. Les moulins à fouler le drap abondaient sur les bords de la Vire et de la Virène. Il y avait quantité de foulons parmi les habitants répandus sur les versants de ces riches collines.

Or, en ce même quinzième siècle, au temps où, sous les rois Charles VI et Charles VII, la France se disputait elle-même aux Anglais, il y avait, parmi les foulons des Vaux-de-Vire, un certain foulon qui travaillait son drap dans le petit moulin que vous voyez encore, précieusement conservé, au pied du coteau dit *des Cordeliers*. Ce foulon s'appelait Olivier Basselin.

Olivier Basselin n'était point un grand travailleur ; mais, en revanche, c'était un grand buveur. Il laissait volontiers sa femme et ses enfants au moulin des Cordeliers pour aller trinquer avec ses compères. La passion du vin était sa passion unique. Sa fondamentale occupation, c'était de s'ingurgiter quelque agréable liquide. Peu d'amour :

A l'amour ne suis adonné,
Et j'aime encore moins la guerre.

Peu d'esprit de famille ; point d'ordre du tout. Quand la femme d'Olivier Basselin fut morte, et qu'il eut atteint la cinquantaine, il laissait aller le moulin avec tant d'indifférence et dépensait tant au cabaret, que son fils demanda et obtint un jugement pour faire mettre en curatelle le vieux biberon.

Jusque-là, ce bonhomme doit vous paraître bien vulgaire. Détrompez-vous. Sous cette veste de paysan normand en goguette, il y a un homme d'un grand esprit. Regardez bien : au haut de cette face enluminée par la boisson, il y a des yeux pleins d'étincelles. Attendez un peu. Il va chanter. Écoutons :

Hardi comme un César, je suis de cette guerre
Où l'on combat armé d'un grand pot et d'un verre.
Plutôt un coup de vin me perce et m'entre au corps,
Qu'un boulet qui, cruel, rend les gens sitôt morts.

Le cliquetis que j'aime est celui des bouteilles.
Les pipes et les brocs, pleins de liqueurs vermeilles,
Ce sont mes gros canons qui battent sans faillir ;
Et la soif est le fort que je veux assaillir.

Je trouve, quant à moi, que les gens sont bien bêtes
Qui ne se font au vin plutôt rompre les têtes
Qu'aux coups de coutelas, en cherchant du renom ;
Que leur chault, étant morts, que l'on en parle ou non ?

Il vaut bien mieux cacher son nez dans un grand verre ;
Il est mieux assuré qu'en un casque de guerre.
Pour cornette ou guidon, suivre plutôt on doit
Les branches d'hierre ou d'if qui montrent où l'on boit.

Olivier Basselin, que nous avons appelé, avec la plupart des historiens de la littérature, le *père du vaudeville*, ne fit jamais la moindre pièce de théâtre. Le vaudeville, fut dans le principe, tout autre chose que ce qu'il est aujourd'hui. C'étaient des scénettes rapides et sans complication où dominaient le couplet égrillard et la chanson à boire. La scène était tout à fait secondaire, le chant était le principal. Or, c'est de cette chanson joyeuse que Basselin est le père.

Quelques auteurs du six-septième siècle ont bien essayé de faire dériver le mot de *vaudeville* des mots *voix de ville ;* mais cette étymologie n'a pas fait fortune. La vraie étymologie est nécessairement *vau-de-vire*. C'est ainsi que s'appelaient dans toute la Normandie les chansons qui se chantaient dans les vallées de la Vire et de la Virène, chansons populaires, chansons traditionnelles dont les plus remarquables avaient été composées par Olivier Basselin. Les *vau-de-vire* arrivèrent à Paris quand, au seizième siècle, Paris commença à centraliser la France intellectuelle ; on les copia ; on les imita ; on introduisit ces imitations dans les farces des clercs de la bazoche, qui commençaient à s'épurer et à se civiliser. De là le vau-de-vire, qui, au milieu des transformations profondes que subit la langue française à cette époque, devint le *vaudeville*.

Les vau-de-vire de Basselin n'ont jamais été composés en vue de la postérité. Il chantait parce que cela l'amusait et parce que cela amusait ses compagnons de table. Il était connu dans la vallée pour un homme d'esprit. Soit qu'il eût été destiné par son père à l'état de prêtre, soit qu'il eût été simplement enfant de chœur ou écolier de psallette à la cathédrale de Vire, lieu de sa naissance, il savait du latin, un peu d'histoire, un peu de tout. C'était un *clerc*, et, à ce titre, il jouissait, dans les vaux, d'une réputation qui l'obligeait plus que tout autre à égayer le cabaret, et quand on avait bien bu et que quelqu'un réclamait la chansonnette d'usage, tous les yeux se tournaient vers le savant de la compagnie, et les voix avinées ne manquaient jamais de crier : « Allons, père Basselin ! »

Et le père Basselin chantait. Il chantait les chansons qu'il avait composées dans sa tête le matin en foulant son drap. Et ses chansons étaient retenues et répétées par les plus jeunes de la bande, et elles couraient les vaux. Quelques-uns probablement avaient soin de les écrire. Quant à Basselin, jamais il n'eût l'idée de faire un livre. Ses chansons furent collectionnées et imprimées pour la première fois environ cent ans après sa mort, vers le milieu du seizième siècle, par Jean Le Houx, avocat de Vire. Le Houx composa lui-même des *vau-de-vire* qui, sans être de la force de ceux de Basselin, ne manquent cependant pas de talent.

Maintenant que nous avons fait connaissance avec le foulon du Val-de-Vire, il nous faut jeter un coup d'œil dans ses œuvres.

Olivier Basselin, comme on l'a pu voir par notre première citation, est un ivrogne éloquent. Il a envisagé la barrique sous toutes les faces, et partout il a trouvé matière à des vers ingénieux, pleins de mouvement et d'intérêt.

Quoi de plus charmant que cette apologie de l'ivrogne :

Hélas ! que fait un pauvre ivrongne ?
Il se couche et n'occit personne ;
Ou bien il dit propos joyeulx.
Il ne songe point en usure,
Et ne fait à personne injure ;
Buveur d'eau peut-il faire mieulx ?

Molière, qui aimait tant

Si le roi m'avait donné
Paris sa grand'ville, etc.,

eût aimé le couplet suivant :

Si le roi sa faveur donnait
A celui qui le mieux boirait,
Et qu'il pût me connaître,
Comte ou marquis il me ferait :
Pour voir comme il m'en adviendrait,
Je le voudrais bien être !

Basselin célèbre en mille manières la puissance du vin pour donner de l'esprit aux buveurs :

Si voulez que je cause et prêche
Et parle latin proprement,
Tenez ma bouche toujours fraîche,
De bon vin l'arrousant souvent ;
Car je vous dis certainement :
Quand j'ai sèche la bouche,
Je n'ai pas plus d'entendement
Ni d'esprit qu'une souche.

Basselin a naturellement horreur de l'eau :

L'eau qui nourrit la grenouille
Me refroidit trop les dents ;
J'aime mieux qu'elle me mouille
Par dehors que par dedans.

Dans une autre chanson :

On m'a défendu l'eau, au moins en buverie,
De peur que je ne tombe en une hydropisie;
Je me perds si j'en bois.

Après le réquisitoire contre l'eau, voyons un peu la glorification des boissons généreuses :

Ayant le dos au feu et le ventre à la table,
Étant parmi les pots pleins de vin délectable,
Ainsi comme un poulet
Je ne me laisserai mourir de la pépie,
Quand en devrais avoir la face cramoisie
Et le nez violet.

Quand mon nez deviendra de couleur rouge ou perse,
Porterai les couleurs que chérit ma maîtresse.
Le vin rend le teint beau.
Vaut-il pas mieux avoir la couleur rouge et vive,
Riche de beaux rubis, que si pâle et chetive
Ainsi qu'un buveur d'eau ?

Qui aime bien le vin est de bonne nature.
Les morts ne boivent plus dedans la sépulture :
Hé ! qui sait s'il vivra
Peut-être encore demain ? Chassons mélancolie ;
Je vais boire d'autant à cette compagnie :
Suive qui m'aimera !

La Normandie n'est pas riche en vignobles. Basselin ne pouvait pas boire du vin à son loisir ; en général, il fallait se contenter du cidre. Mais il n'y avait pas grand'peine, à ce qu'il paraît ; car il a célébré le cidre avec un véritable entraînement. Ainsi, par exemple, au bruit des verres et des pots, il chantait :

De nous se rit le François ;
Mais vraiment, quoi qu'il en die,
Le cidre de Normandie
Vaut bien son vin quelquefois.
Coule à val, et loge, loge !
Il fait grand bien à la gorge.

Dans un autre vau-de-vire, Basselin reprend l'éloge du cidre sur un ton plus élevé. Il s'écrie avec un enthousiasme charmant de naïveté :

O soulas des gosiers !
O très bon jus de pomme !
Prions pour le bonhomme
Qui planta les pommiers !
Ne laissons pas sécher
Le passage des vivres ;
Mais que nous soyons ivres,
Nous nous irons coucher.

Basselin, outre le *bonhomme qui planta les pommiers*, aimait diantrement un autre bonhomme, c'est celui qui planta la vigne. Je vais citer une chanson remarquable où il exalte Noé, le patriarche des buveurs, et maudit Lycurgue, qui défendit à Sparte l'usage du vin :

Que Noé fut un patriarche digne !
Car ce fut lui qui nous planta la vigne
Et but premier le jus de son raisin,
O le bon vin !

Mais tu étais, Lycurgue, mal habile,
Qui ne voulus qu'on bût vin en ta ville :

Les buveurs d'eau ne font point bonne fin.
O le bon vin !

Qui boit bon vin, il fait bien sa besogne.
On voit souvent vieillir un bon ivrogne,
Et mourir jeune un savant médecin.
O le bon vin !

Le vin n'est point de ces mauvais breuvages
Qui, bus par trop, font faillir les courages ;
J'ai, quand j'en bois, le courage herculin.
O le bon vin !

Puisque Noé, un si saint personnage,
De boire bien nous a appris l'usage,
Je boirai tout. Fais comme moi, voisin.
O le bon vin !

Il paraît qu'à force de boire du vin et du cidre, Olivier Basselin avait fini par acquérir une trogne modèle. On en peut juger par l'ode suivante qu'il adresse à son nez :

Beau nez, dont les rubis ont coûté mainte pipe
De vin blanc et clairet,
Et duquel la couleur richement participe
Du rouge et du violet,

Gros nez ! qui te regarde à travers un grand verre,
Te juge encore plus beau :
Tu ne ressembles point au nez de quelque hère
Qui ne boit que de l'eau.

Le verre est le pinceau duquel on t'enlumine ;
Le vin est la couleur
Dont on t'a peint ainsi plus rouge qu'une guigne,
En buvant du meilleur.

Basselin but jusqu'à la fin de sa vie. Vieillard usé et cacochyme, il chante encore sa passion :

Plutôt quitterai la terre
Que le pot et que le verre.
Je suis déjà vieillard gris.
Le vin tous mes maux apaise,
Et m'ôte une toux mauvaise
Qui me tient toutes les nuits.

Parfois, l'intrépide ivrogne se laissait aller à des réflexions assez mélancoliques. Quand il s'éveillait après quelque bon somme et que l'ivresse s'était dissipée, il songeait à ses affaires en désordre, à sa bourse mal garnie, et alors il chantait ainsi, tristement :

Je suis beaucoup irrité
Contre toi, vin déloyal ;
Tu m'as fait beaucoup de mal ;
Tu m'as mis à pauvreté.

Vin, tu me semblais si bon,
Que m'as fait vendre mon clos
Et engager ma maison.
Pour payer tous mes écots.

Ce fut pour remédier à ce désordre que le fils de Basselin, *son petit Raoul*, se résolut à le faire interdire, et, comme on disait alors, à le faire mettre en curatelle. Le pauvre bonhomme accepta cette condition sans trop de colère. Il s'écriait, moitié riant, moitié pleurant :

Hélas ! en bien beuvant
Qu'ai-je fait de méchant,
Pour qu'on me mette en curatelle !

Comme je l'ai dit, Olivier Basselin vivait à l'époque de l'occupation d'une grande partie de la France par les Anglais. C'était une terrible époque : des guerres partout ; des soldatesques effrenées sur tous les points du pays. La Normandie était une des provinces les plus troublées. La ville de Vire fut assiégée, prise et pillée par les Anglais.

Notre buveur était fort mécontent de tout ce trouble : il eût aimé à s'enivrer en paix dans ses vallées tranquilles. Plusieurs de ses vau-de-vire font allusion aux événements. Généralement, il prend la chose sur le ton plaisant.

Au moment où l'on annonce que les Anglais vont assiéger Vire, Basselin compose une chanson contre l'ennemi et s'écrie d'un air narquois :

Au moins, s'il prend notre cité
Qu'il n'y trouve plus que la lie.
Vidons nos tonneaux, je vous prie !
Dussions-nous marcher de côté,
Ce bon cidre n'épargnons mie :
Vidons nos tonneaux, je vous prie.

Et pourtant, sous le sceptique buveur, il y eut évidemment un patriote, un Français qui aima la France, et qui, du fond de sa vallée, fit ce qu'il put pour l'indépendance de la patrie.

On a voulu voir dans le morceau suivant une simple chanson de table. J'ai idée qu'il y a plus, qu'il y a un chant semi-goguenard, semi-patriotique, quelque chose qui riait et pleurait tout ensemble, qui sentait la poudre autant que le vin :

Nous sommes armés comme il faut ;
A l'arme ! à l'assaut ! à l'assaut !
Nous sommes armés comme il faut ;
Chacun montre ce qu'il sait faire !

La trompette a sonné bien haut ;
A l'arme ! à l'assaut ! à l'assaut !
La trompette a sonné bien haut ;
En cas premier nous faut-il boire.

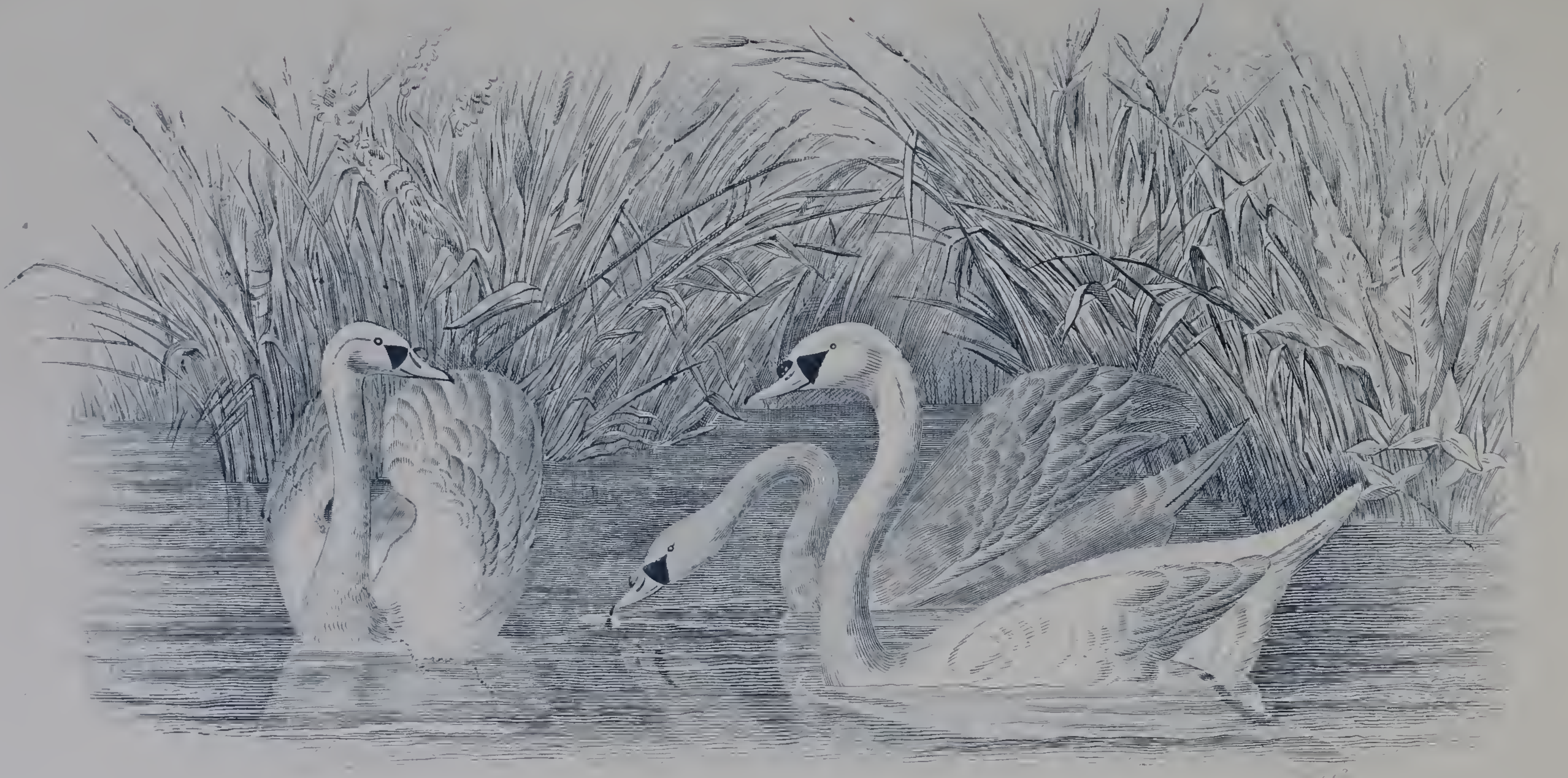
Nous en aurons le cœur plus chaud :
A l'arme ! à l'assaut ! à l'assaut !
Nous en aurons le cœur plus chaud,
Et vaincrons mieux notre adversaire.

Il semble que le cœur vous fault.
A l'arme ! à l'assaut ! à l'assaut !
Il semble que le cœur vous fault,
Car vous faites piteuse chère.

Nous sommes armés comme il faut,
Chacun montre ce qu'il sait faire !

Du reste, le patriotisme de Basselin paraît être chose consacrée par l'ensemble de la tradition. On attribue généralement au chansonnier de la vallée de Vire un vieux chant de guerre fort énergique et fort remarquable, sorte de *Marseillaise* du xve siècle, qu'entonnaient les paysans du nord de la France lorsqu'ils marchaient contre les Anglais. Cet hymne guerrier, écrit en un patois mâle et incisif, fut, dit-on, chanté avec un entraînement inexprimable à la bataille de Formigny, — précisément dans la contrée qu'habitait Basselin, — à cette bataille décisive où fut abattue pour jamais la domination étrangère. Voici une strophe de ce chant, dont nous modifions seulement l'ortographe, comme nous avons fait pour les autres poésies de Basselin :

En avant, gens de village,
Défenseurs du roi français ;
Armez-vous tous de courage
Pour courir sus aux Anglais.
C'est trop peu qu'on les bafoue ;
Autant qu'on en trouvera,
Qu'au gibet on les encroue ;
S'y trouve bien qui pourra.



LE CYGNE.

privée. » Qu'on prenne au hasard la description d'une pièce de l'argenterie destinée à la table du prince : l'ornementation en est toujours remarquable ; très-souvent elle suppose un travail fort délicat et tel que, de nos jours, il ne serait exécuté que par un sculpteur, non par un orfèvre. Sur les salières, les pots, les hanaps on voit des ciselures et des compositions en bas-reliefs. Beaucoup de ces objets sont ornés de groupes de figures ou d'animaux ; ils sont décorés de nielles ou bien émaillés ; car, pour le remarquer en passant, le goût de l'époque pour la sculpture polychrome exigeait que les métaux fussent revêtus de couleurs. Il n'y a pas une pièce dans cette vaisselle dont on ne puisse dire avec le poëte : *Materiam superabat opus*. Sur ce point, je trouve que nous avons fort dégénéré de nos ancêtres. Aujourd'hui, partout se manifestent le défaut d'imagination de notre époque et sa tendance à une monotone uniformité. Dans nos services de table, il n'y a qu'un fort petit nombre de patrons qui se répètent à l'infini. Tous les plats, toutes les assiettes se ressemblent et par la forme et par la décoration. Si, dans un surtout, on essaie parfois d'introduire quelque variété, c'est encore avec une certaine symétrie, et l'on s'applique à reproduire par intervalles les mêmes motifs selon une disposition régulière bien arrêtée. Il en était tout autrement au XIVe siècle. Chaque meuble, chaque ustensile avait alors sa forme particulière, quel qu'en fût le nombre, et constituait un objet d'art isolé. C'était une conception, ou, si l'on veut, un caprice d'artiste, qui le créait unique, confiant dans son imagination pour inventer d'autres formes lorsqu'il aurait à exécuter d'autres objets d'un usage analogue. Je m'imagine que les gobelets de nos pères étaient souvent plus bizarres que commodes, et qu'il fallait quelquefois beaucoup d'adresse pour se servir d'une coupe faite d'une ongle de griffon, ou d'un hanap d'argent repoussé, en forme d'ours, comme la coupe hospitalière du baron de Bradwardine. Sans doute, quand il s'agit de boire, on préfèrerait un verre de cristal à ce gobelet d'argent du duc d'Anjou « sans pié, à un souage (moulure) dessous, où il y a trois lyons qui le portent et un autre souage au milieu, à un esmail au fons où il y a un lou qui chevauche une liéparde. » Mais, en même temps, comment ne pas admirer cette richesse exubérante d'imagination chez les artistes d'autrefois, quand on la compare à notre symétrie, à notre uniformité modernes qui ne cachent souvent que de la stérilité ou de l'impuissance? De même que l'architecture romaine et gothique, l'orfèvrerie du moyen-âge se distingue par l'inépuisable variété de ses formes. Probablement à la table du duc d'Anjou il n'y avait pas deux convives qui bussent dans des gobelets semblables ; mais aussi il n'y avait pas un de ces gobelets qui ne pût prendre aujourd'hui sa place dans un musée. Malheureusement ces vases si curieux, couverts de reliefs et d'émaux étaient d'or ou d'argent, et le premier caprice de la mode les a condamnés au creuset. C'est le sort ordinaire de tous les objets d'art fabriqués avec des métaux précieux.

La publication de l'inventaire du duc d'Anjou ne pouvait être d'une utilité générale, qu'autant qu'elle serait accompagnée d'un commentaire et d'un vocabulaire des termes techniques. Non seulement les artistes et les gens du monde, mais encore la plupart des archéologues, ceux même qui ont fait une étude spéciale de nos anciens auteurs, n'auraient pu comprendre parfaitement une pièce remplie de mots inusités, propres à certaines industries, et qui ne se rencontrent presque jamais dans la langue usuelle. Le glossaire de M. de Laborde traduit ces termes techniques avec une grande précision. Souvent il en donne d'ingénieuses étymologies, et chaque article contient en outre d'excellentes observations sur l'art auquel se rapporte le mot interprété. A vrai dire, ce glossaire est une histoire de l'industrie dans ses rapports avec les beaux-arts, car l'auteur ne s'est point borné aux mots inscrits dans l'inventaire, il y a joint tous ceux que ses recherches lui avaient déjà fait connaître, et même un grand nombres de mots modernes qui pouvaient donner lieu à des observations utiles.

Tel est le travail immense entrepris par M. de Laborde et qui doit combler une lacune dans les études philologiques sur le moyen-âge. La tâche était longue et difficile. Remercions-le de nous avoir donné un précieux lexique qui facilitera notablement l'étude de nos antiquités nationales. Félicitons aussi l'administration du Musée, qui, par cette heureuse innovation, a fait d'un catalogue particulier un livre instructif et d'un intérêt général pour les artistes et les archéologues. PR. MÉRIMÉE.

Nouvelles des arts et de la littérature.

La grande occupation du moment, grande du moins par l'importance qu'on semble avoir voulu lui donner, c'est la double « fresque » de M. Chasseriau, tout récemment exhibée au baptistère de Saint-Roch.

C'est là, croyons-nous, faire beaucoup de bruit pour une chose qui n'en demandait pas tant, surtout après les nombreuses peintures murales qui décorent aujourd'hui nos églises, et donc beaucoup sont passées vraiment par trop inaperçues.

Dans cette seule église, d'ailleurs, dont rien ne pourra jamais déguiser la froideur architecturale et la mesquinerie grimaçante, on peut voir d'anciens et vigoureux morceaux, tels que la *Peste des Ardents*, de Doyen, et un *saint Denis*, par Vien, qui sont à coup sûr loin d'être effacés par les deux sujets nouveaux : les *Conversions de Saint Xavier*, et le *Baptême de l'Eunuque de Candace*.

Il y a loin de là, toutes forcées ou plutôt toutes bizarres que soient les teintes affectées à des personnages d'un climat oriental, aux grandes et simples peintures faites par MM. Picot et Flandrin, l'un sur la coupole, l'autre sur la frise intérieure de Saint-Vincent-de-Paule. Là, en effet, règne vraiment une grace toute naïve et toute religieuse, qui a bien son parfum le plus pur de moyen âge, et qui court le long de la basilique, calme et vivante, modeste et noble à la fois, et rappelle, tout involontairement, ces cordons tranquilles et majestueux qui entouraient le Parthénon.

Une chose peut-être à regretter encore dans cette église, moins maçonnée que bien des constructions d'aujourd'hui, c'est sa façade inachevée, quant à la décoration, car la *Trinité*, dont l'isolement couronne la porte extérieure, semble attendre en effet tout l'entourage de peinture qui doit l'encadrer, selon l'idée première et les dessins de M. Hitorff.

En attendant, on poursuit la magnifique restauration de l'Abbaye, ornée déjà de deux peintures de M. Flandrin. On dégage de mois en mois quelque chapelle de Saint-Séverin, et parfois même quelque jolie sculpture, comme le bas-relief de M. Maillet, un *Saint Martin*, taillé dans un tympan et placé à la droite du portail. On décore non moins activement Saint-Eustache, Saint-Gervais, plusieurs autres encore, et cette ornementation, partout reprise avec ardeur, ne manque plus complétement qu'à Notre Dame, semée pourtant de lambeaux de papier peint et de restes de badigeon, avec quelques traces de la vieille peinture incrustées çà et là, sur des piliers et des bas-reliefs, en dedans et en dehors.

Il faut donc espérer qu'elle aura son tour, et qu'après l'avoir si soigneusement raffermie de tout point, on ne lui laissera pas sa nudité, toujours grande, c'est vrai, mais aussi toujours pauvre.

—Le buste en marbre de M. Blanqui, membre de l'Académie des sciences morales et politiques, vient d'être commandé par M. le ministre d'État aux frais de son département. Il sera exécuté par M. Leveel, et placé dans le palais de l'Institut, à côté des académiciens dont le gouvernement a voulu consacrer le souvenir.

— M. G. Robinson, directeur de ventes, Old Bond street, à Londres, fait savoir aux artistes peintres qu'il ouvre tous les mois une vente des productions de toutes les écoles de l'Europe. Les ouvrages sont tous signés par des artistes vivants, et aucune fraude ne peut avoir lieu, puisque ce sont les artistes eux-mêmes qui expédient à M. G. Robinson. L'intermédiaire que nous signalons est surtout précieux pour les jeunes artistes dont la réputation n'est pas encore suffisamment assise et ceux qui produisent plus particulièrement des tableaux de genre. La grandeur la plus convenable est celle d'un mètre, tant en longueur qu'en largeur ; il est bien également que les ouvrages soient encadrés. Les artistes peuvent s'entendre avec M. Petit, pour les frais de transport, et, pour plus amples renseignements, à M. Rutter, ou à M. Ch. Desolme, rédacteur de *l'Europe artiste*. Nous nous proposons de publier chaque mois le résultat des ventes faites par M. Robinson, en indiquant le nom des auteurs, le prix d'achat et la transmission du tableau. Ces renseignements peuvent, en effet, avoir pour les artistes et les amateurs une utilité véritable, et c'est à ce titre que nous les accueillerons.



Th. Fourmois del.

RUINES DE L'ABBAYE DE VILLERS.

MAISONS PARTICULIÈRES DE BRUXELLES.

LES OBJETS D'ART

DE M. HENNESSY.

Les dessins originaux de De Meulemeester et les loges de Raphaël.

Déjà nous avons visité plusieurs habitations particulières de Bruxelles, mettant le public dans la confidence des objets d'art qu'elles contiennent. Aujourd hui nous continuons cette série instructive et curieuse par la maison de M. Hennessy, ancien banquier, ancien administrateur du Musée de Bruxelles sous le gouvernement des Pays-Bas, alors que le Musée rentrait dans les attributions de la ville.

M. Hennessy a appartenu à la finance de père en fils, et bien qu'il se soit jeté dans l'industrie depuis lors, et qu'il ait monté l'une de nos premières fabriques de papier, il n'en a pas moins appartenu au haut commerce belge. Un de ses ascendants M. Danoot était banquier et de plus banquier connaisseur, car en 1730 il commença une galerie de tableaux des anciennes écoles italienne, flamande et hollandaise, qui, plus tard, eut une réputation considérable. Il ne venait pas un étranger de distinction à Bruxelles qu'il ne visitât la collection de M. Danoot et plus d'un prince amateur honora de sa présence la galerie du banquier artiste. M. Danoot s'occupa d'art pendant près d'un demi siècle ; ce fut en 1770 seulement qu'il mit fin à ses achats. A cette époque sa galerie se composait de quatre-vingt-dix toiles ; mais on peut dire que c'étaient des œuvres de choix si l'on en juge par les prix fabuleux qu'elles ont atteint lors de la vente.

A la mort de M. Danoot — c'est-à-dire en 1828 — la collection fut dispersée ; la plupart de ces belles œuvres rassemblées avec tant de soin passèrent en Angleterre, très-peu sont restées dans le pays. On verra par le tableau suivant extrait d'un catalogue annoté de la vente, de quelle importance était cette collection.

NOMS DES ARTISTES.	DÉSIGNATION DES SUJETS.	FLORINS.
Claude-Lorrain . . .	Un port de mer de la Méditerranée (acheté par M. Nieuwenhuysen)	15,500
Guido-Reni	Saint-François en extase (haut. 66 pouc. larg. 50— bois.)	1.000
Gérard Van Herp . .	Fête villageoise (haut. 69 p. larg. une aune 7 p . .	1,600
Murillo	Deux jeunes mandiants maugeant l'un du melon, l'autre du raisin	3,500
Rembrandt	Portrait à mi-corps de ce grand artiste; il tient d'une main sa palette (lith.)	9,500
Id.	Un philosophe assis et à mi-corps lit dans un livre (haut. 72 pou. sur 9)	5,700
Rubens	L'enlèvement des sabines (hauteur 56 p. sur 87. — bois).	
Id.	La paix des Romains et des Sabains (pendant) . . .	14,506
Id.	Charles-Quint, assis sur son trône, reçoit en audience le doyen des métiers d'Anvers	3,200
Id.	Le retour d'Egypte. . . . . ,	8,200
Ruysdael.	Un paysage de la Gueldre	6,000
Teniers (David). . .	Le tir à l'arc (haut 34 p. sur 54 de larg. — cuivre). . .	10,200
Id.	Une Tabagie (33 p. sur 44)	5,400
Id.	Le Jeu de Boules (1 aune 40 p. sur 2 aunes 13 — les figures ont 31 p).	4,000
Id.	Les diseuses de bonne aventure (21 p. sur 70,— toile) .	2,300
Tyssens (Pierre) . .	Dédale et Jean (1 aune 18 p sur une aune 5 p.) . . .	2,900
Van de Velde (Guill.).	Vaste étendue de mer, temps calme (54 p sur 63 —Toile).	4,000
Wouvermans. . . .	Les adieux (35 p. sur 41).	4,000

En définitive, le total de la vente a été celui-ci : **151,445** florins, soit : *trois cent vingt mille cinq cent vingt francs*. Peu de ventes, assurément, atteignent ce résultat, et l'on doit reconnaître, en voyant ces chiffres, que les 90 tableaux de M. Danoot étaient des œuvres de première classe. La majeure partie, ainsi que nous l'avons déjà dit, a été en Angleterre et le plus grand nombre d'entre ceux-ci fut acquis par un M. Buckenam. Malheureusement un incident faillit compromettre le capital que devait en retirer le vendeur. Compromis dans je ne sais quelles spéculations hasardeuses, l'acquéreur se trouva entraîné dans de mauvaises affaires et il y perdit sa fortune; mais hâtons-nous de le dire, homme intègre avant tout, M. Buckenam restitua au propriétaire la partie dont il était encore propriétaire, et M. Hennessy la fit revendre à Londres à un prix, je crois, supérieur à celui de Bruxelles.

Aujourd'hui, de toutes ces richesses artistiques ayant formé l'ancien cabinet de M. Danoot, il ne reste à M. Hennessy que deux tableaux. L'un, sur cuivre, — *La présentation au Temple*, est attribué à Paul Véronèse, et l'autre, — *Une Madone*, — à Carl Maratti.

Mais néanmoins une très-grande quantité d'objets d'art et de haute curiosité ornent encore aujourd'hui la demeure de cet amateur. Ce ne sont plus des tableaux anciens, mais quelques bonnes œuvres modernes signées du nom de Van Artois, Lens, Hellemans, Verhulst, Van Assche, Michel Stapleaux, Godecharles. Van Artois est représenté par une de ces grandes pages, d'une adresse de brosse incroyable, mais dont la crudité des tons seule, empêche leur auteur d'être mis au rang des premiers paysagistes; Lens y compte un sujet allégorique ; Hellemans un paysage et sa femme un très-charmant bouquet de fleurs portant la date de 1826; Verhulst et Stapleaux s'y montrent avec des portraits; le premier surtout. avec des qualités remarquables. Il y a un très-bon marbre de Godecharles, figure de femme d'un style et d'un ciseau fort délicatement compris; Van Assche a reproduit deux vues différentes de la fabrique de papier de La Hulpe. D'un côté, ce sont les vastes bâtiments avec une pièce d'eau au bord de laquelle se reposent tous les membres d'une partie de chasse qui paraissent être les propriétaires ; de l'autre, ce sont les jardins avec les accidents de terrain et un petit pont se mirant dans un petit bout de rivière ; l'un est vu au soleil couchant; tous les deux portent la date de 1818. Enfin, une troisième toile du même maître, mais beaucoup plus petite, représente un moulin.

Partout ce ne sont que dessins de maîtres encadrés et au milieu desquels brillent beaucoup de Sepia peintes par M. Hennessy lui-même,— car M. Hennessy n'est pas seulement un collectionneur c'est aussi un peintre amateur, — plus loin ce sont de bonnes estampes de choix, quelques-unes de Pontius et de Bolswert ; ici, un dessin original de Van Dyck dont la gravure se trouve placée à côté ; plus loin trois curieuses encres de chine de Guimard, l'architecte du *Parc* et de la *Place royale;* plus loin encore un immense groupe allégorique en biscuit de Sèvres de la plus grande beauté. Les dimensions en sont colossales ; il représente un sujet mythologique, fait avec beaucoup d'art, bien qu'il ne porte pas de nom d'auteur. Il avait été fait, dit-on, pour être offert à la reine Marie Antoinette. Comment se trouve-t-il aujourd'hui en Belgique? — C'est ce que le propriétaire actuel ne peut expliquer. Ce n'en est pas moins une œuvre remarquable à plus d'un titre. C'est une des œuvres les plus capitales, en ce genre, que j'ai jamais vues.

Si nous passons aux curiosités nous ne serons pas moins émerveillés. Dans une armoire vitrée se trouvent toutes sortes d'objets de haute antiquité, bustes, statuettes, verotterie de Venise, etc., mais surtout une petite *chope* en vermeil ciselée avec un art exquis. Elle a évidemment un caractère flamand, mais les arabesques qui règnent autour, la forme gracieuse de l'anse qui représente une figure de femme renversée, l'élégance des types et des mille détails feraient supposer qu'elle a passé par les mains de quelque sculpteur florentin de l'école de Benvenuto Cellini. C'est un petit bijoux de haut prix qui appartient au XVIe siècle. Plus loin, un buste en bronze que le propriétaire assure être celui du célèbre comte d'Egmont. Dans cette hypothèse, ce serait un document historique de la plus haute importance ; mais cette assertion mérite confirmation.

Un très-beau *livre d'heures* de la fin du XVe et peut-être du commencement du XVIe est encore un des objets fort curieux qui se trouvent chez M. Hennessy. Les livres d'heures ne sont pas très-rares, en général, mais cependant, celui-ci se distingue par le nombre et la perfection des miniatures qu'il renferme. Il est fâcheux que des propriétaires barbares aient primitivement coupé les marges du vélin pour le faire recoller sur des feuilles de papier in-4°. auxquelles on a donné une reliure en maroquin rouge vers la fin du XVIIIe siècle. Quoi qu'il en soit, ce n'en est pas moins, au point de vue artistique et calligraphique, une œuvre fort remarquable par la bonne conservation des 29 miniatures qui s'y trouvent —Ce livre a déjà été en 1851 l'objet d'une appréciation érudite, de la part de M. de Chenedollé, dans le Bulletin du *Bibliophile belge* dont il avait alors la direction littéraire. C'est à cette notice que nous nous reportons pour expliquer ce volume à nos lecteurs.

» Ce livre de format in-4°, écrit sur un velin de choix, qui a conservé toute sa blancheur et sa pureté, compte 349 pages.

» Celles qui renferment les grandes miniatures ont 11 centimètres 1/2 de hauteur sur 8 centimètres de largeur. Les pages de texte ont 13 centimètres de haut sur 9 1/2 de large.

» Il y a 29 grandes miniatures que nous réduisons à 27, parce que les deux dernières (pages 332 et 346) sont d'une main postérieure, d'un faire très-médiocre et ne pouvant contenir la comparaison avec les 27 précé-

dentes qui sont presque toutes de délicieuses compositions, de véritables petits chefs-d'œuvre de fini, de grâce, de force, de délicatesse.

» Le volume commence ; comme tous les livres d'heures de l'époque par un calendrier perpétuel avec les lettres dominicales, mais pour le remarquer en passant, sans indication des bissextiles.

» Avant chacun des douze mois est placée une grande miniature, offrant une scène largement dessinée, exécutée avec une rare perfection de détails, et relative aux occupations champêtres ou aux plaisirs et amusements de chaque saison. Nous indiquerons plus loin les principales de ces charmantes compositions.

» Autour de chaque mois règne un encadrement formé de paysages et de petits sujets, qui sont la plupart l'appendice et le complément naturel des scènes traitées avec tant de bonheur dans chacune des miniatures de forte dimension, précédant chaque mois de l'année. C'est la petite pièce après la grande, c'est l'intermède qui repose agréablement l'esprit, et le délasse après l'attention soutenue qu'il a dû apporter à l'examen de ces véritables tableaux pour en découvrir les nombreuses beautés et n'en laisser échapper aucune à travers cette multitude de détails fins et ingénieux aussi bien rendus par le pinceau de l'artiste qu'habilement conçus par son imagination à la fois sage et brillante, et réglée, en général, par le goût le plus sûr, par ce sentiment inné du beau que nous nommons éminemment classique.

Le calendrier est suivi de quatre magnifiques miniatures, représentant les quatre Évangélistes, avec un passage de chacun des évangiles dans l'ordre que nous allons indiquer :

Page 25, saint Jean.
Page 29, saint Luc.
Page 34, saint Matthieu.
Page 39, saint Marc.

Huit grandes miniatures relatives aux huit épisodes les plus saillants du grand drame divin de la Passion ornent les Heures, intitulées : « *Hore beatissime virginis Marie ad vsum Romanum.* » (P. 43-254.) Leur encadrement est formé tantôt d'arabesques pures et correctes, tantôt d'ornements gracieux venant coquettement et sans effort se fondre avec de mignonnes grisailles du plus bel effet, et toujours convenablement adaptées au sujet principal.

L'ordinaire de la messe : » *incipit missa beate Marie virginis* » p. 256, est précédé d'une miniature d'un fini exquis accompagnée de détails d'architecture bien remarquables.

Viennent ensuite (p. 267-302) les sept psaumes de la pénitence. On ne peut s'empêcher de rester longtemps en extase devant l'admirable miniature, placée à la tête des chants du repentir du roi-prophète. Elle représente Bethsabé contemplée secrètement par David. Nous reviendrons sur cette composition qui exige un examen détaillé.

Après les psaumes, nous trouvons l'oraison de saint Cosme et de saint Damien avec une belle miniature offrant leur représentation exacte.

L'examen minutieux de ce précieux volume, auquel nous nous sommes livré avec tant de plaisir, nous a convaincu qu'il a été exécuté en Flandre par des mains flamandes, entre l'an 1500 et l'an 1506. Nous croyons ne pas nous tromper en précisant encore davantage ; nous ne craignons pas de dire que c'est à des artistes brugeois, formés à l'école des Van Eyck, à des disciples de Jean Hemling, instruits par ce grand homme, aussi habile miniaturiste que peintre éminent (*), que sont dues, sans contredit, ces belles compositions. On reconnaît le pinceau de trois artistes différents, mais également distingués, et dignes chacun de contribuer à l'embellissement de ce somptueux volume, de ce bijou vraiment royal.

Un œil un peu exercé ne peut méconnaître le caractère flamand de ces vignettes. Les types des personnages, les costumes, les localités, etc., tout dénote que les auteurs de ces dessins travaillaient en Flandre, et très-probablement à Bruges, s'inspirant des objets qui leur étaient familiers, qui frappaient journellement leurs regards. Nous avons, en effet, retrouvé dans le plan de Bruges, dressé par Marc Gérard en 1562 (**), plusieurs des points de vue, des tours, des moulins à vent, des édifices, qui figurent dans les vignettes du manuscrit dont nous nous occupons en ce moment. Nous devons ajouter que la pureté des formes, la correction du dessin, l'entente parfaite du clair-obscur, la fraîcheur du coloris, l'élégance des lignes architectoniques sont pour nous des preuves évidentes que nos trois habiles miniaturistes flamands avaient visité avec fruit et rapporté de là dans leur pays des cartons précieux, véritables dépouilles opimes, dont ils savaient tirer un parti si avantageux. L'opinion que nous émettons, et qui pourrait au premier abord n'être reçue que comme une conjecture plus ou moins hasardée, acquerra dans quelques instants, nous l'espérons, la force d'une démonstration mathématique.

Avant de présenter quelques considérations particulières, nous ne croyons pas inutile de faire remarquer que ce manuscrit paraît être le digne pendant de celui qui fut vendu à Londres, en 1847, à en juger par la notice abrégée qu'en a donnée M. Octave Delepierre dans le *Bulletin du bibliophile belge*, t. V, pp. 16-18. Nous avons même quelques raisons de supposer qu'ils sont sortis tous deux des mains des mêmes artistes, ou tout au moins qu'ils appartiennent à la même école, à celle de l'illustre Jean Hemling.

Quant aux observations historiques et esthétiques que nous allons soumettre aux lecteurs, nous ne nous attacherons qu'à quelques points essentiels. Une description détaillée de chacune des miniatures nous mènerait trop loin : elle serait d'ailleurs sans utilité pour ceux qui n'ont pas en même temps le livre sous les yeux.

Les miniatures des pages 3, 5, 9 offrent des édifices dont l'architecture est incontestablement flamande, ainsi qu'on peut s'en convaincre en parcourant les planches de *l'Histoire de l'architecture en Belgique*, par M. Schayes. Nous pourrions multiplier ces remarques au sujet d'autres vignettes, et indiquer les toits surbaissés, les *steen*, les fenêtres à croisillons, etc., etc. ; mais nous croyons superflu d'insister davantage sur ces détails architectoniques : ils confirment notre hypothèse, et lui impriment le cachet de la vérité.

La représentation d'un tournoi (p. 11, au mois de juin), est une œuvre bien remarquable, d'un fini précieux. Ce n'est qu'à la loupe qu'on peut distinguer des masses de spectateurs entassés jusque sur les combles de bâtiments élevés, dont la forme rappelle encore à notre souvenir les constructions si originales de la ville de Bruges. Les costumes des chevaliers sont flamands et allemands; ils appartiennent à l'époque de Maximilien.

La chasse au faucon (p. 13, juillet), est un sujet gracieusement traité. La figure du page armé de la dague, nous en a remis en mémoire une toute semblable qui se trouve dans un tableau de Jacques Grimner d'Anvers, *Histoire de la vie de Saint-Hubert*, possédé par le musée royal de Bruxelles (catalogue, n° 331).

Un jeu cher aux Flamands, le tir à l'arc et à l'arbalète, est représenté *con amore* dans la charmante miniature, p. 21, qui précède le mois de novembre. L'encadrement du même mois offre la suite de cette scène si bien rendue. On y remarque entre autres le marqueur des points, bonne et franche figure flamande. Le *hanap* qui se trouve à ses pieds est aussi d'origine flamande, et semblable à ceux du XVe siècle, qui figurent à notre musée d'antiquités.

La chasse à courre (p. 23, décembre), est une composition bien faite pour plaire aux connaisseurs.

Nous dirons maintenant quelques mots des sujets d'un ordre plus sévère que l'on admire après avoir parcouru le calendrier.

L'Évangéliste saint Jean, tenant en main le *calamus* qui va tracer l'apocalypse, est une composition digne d'un grand maître. Il existe à l'hôpital civil de Saint-Jean à Bruges un tableau célèbre de Jean Hemling, représentant sur un des volets la vision de saint Jean dans l'île de Pathmos. La description bien faite que nous en lisons, p. 23, dans une *Notice* anonyme *des tableaux qui composent le musée de l'hôpital civil de Saint-Jean*, imprimée à Bruges en 1842, nous porte à croire que notre miniature est une réduction habile de l'œuvre du grand artiste. C'est

(*) Voy. sur les travaux en ce genre des frères Van Eyck et de leur sœur Marguerite, et sur ceux de Jean Hemling, les curieuses recherches de M. le chanoine J.-J. de Smet, dans le BULLETIN DE L'ACADÉMIE DE BRUXELLES, 1848, t. XV, IIe partie, p. 76-88 ; le BULLETIN DU BIBLIOPHILE BELGE, 1848, t. V, p. 393.

(**) Ce beau plan, sur lequel toutes les maisons et tous les monuments sont figurés en relief, est intitulé : Brugæ Flandrorum urbs et emporium mercatu celebre an. a chr. nat. clɔ lɔ LXII. — On y lit : Illustrissimo amplissimoque senatui populoque Brugensi Marcus Gerardus pictor et sculptor dedicabat. Voy. sur Marc Gérard, en flamand Geerarts, mort en Angleterre, on ne sait en quelle année, la GALERIE D'ARTISTES BRUGEOIS, par Octave Delepierre. Bruges, 1840, in-8° p. 23.

donc encore une preuve de plus que notre livre d'heures a été exécuté dans la ville de Bruges, à cette époque où l'on n'avait pas comme aujourd'hui, à sa disposition de bonnes estampes, fidèles copies des tableaux peints par des maîtres estimés.

Le saint Luc de la page 29 est aussi une œuvre du plus grand mérite. La tête est admirable : la pose indique parfaitement l'inspiration, et, en la voyant, on répète involontairement avec un poëte de l'antiquité :

cœlumque tueri
Jussit, et erectos ad sidera tollere vultus.

Quelle richesse de composition dans le saint Matthieu de la page 34 ! Ces contours savants et gracieux semblent présager l'ère du divin Raphaël. Dans un tableau d'un maître inconnu qui se trouve au Musée de Bruxelles (catalogue, nº 471), mais que l'habile peintre, M. Navez, attribue à Lucas Cranach, on distingue une figure présentant une analogie remarquable avec le saint Matthieu de notre livre d'heures. Le groupe d'anges qui vient rehausser cette page précieuse excitait l'admiration du célèbre peintre David. Il s'est plu à le copier plusieurs fois pendant le long séjour qu'il a fait à Bruxelles.

A la page 39 on voit saint Marc écrivant son évangile. C'est une belle et large composition, qui se distingue par l'abondance des détails et des ornements. L'architecture avec ses fenêtres à croisillons indique la transition de la fin du style gothique à la période de la renaissance. N'oublions pas en passant de noter ici un de ces prochronismes si familiers aux naïfs artistes de cette époque. Notre peintre a mis sur le nez de saint Marc des lunettes, quoiqu'elles n'aient été trouvées qu'entre 1280 et 1300.

Le Christ à la montagne des Olives, p. 43, entouré de ses disciples, est encore une page digne de fixer l'attention des connaisseurs. Mais ce qui lui donne le plus de prix c'est la grisaille formant le bas de l'encadrement. C'est une excellente réduction de la fameuse Cène de Léonard de Vinci. Un juge compétent, David, que nous citions tout à l'heure ne se lassait jamais d'admirer ce petit chef-d'œuvre, qu'il venait souvent visiter chez le possesseur du manuscrit. Une particularité distingue notre grisaille. Dans les différentes gravures de la Cène que nous avons été à même de voir, le Seigneur étend les mains vers le *catinus* placé devant lui, tandis que dans la miniature qui nous occupe, il est dans l'attitude du maître qui va bénir ses disciples. Il existe, comme on sait, en Italie plusieurs copies et plusieurs dessins de l'œuvre capitale de Léonard. Il faudrait pouvoir les consulter, pour se prononcer en connaissance de cause sur la différence que nous venons de signaler, et qui n'est pas sans intérêt au point de vue de l'histoire de l'art. Cette même grisaille suffit seule aussi, nous paraît-il, pour prouver ce que nous avons avancé plus haut, p. 4, que les miniatures de notre manuscrit ont été exécutées par des artistes flamands qui avaient parcouru avec fruit le sol classique de l'Italie et y avaient recueilli de nombreux cartons. On n'ignore pas, en effet, que la grande composition de l'illustre Léonard de Vinci, connue sous le nom de Cénacle *delle Grazie*, fut peinte en 1496 et 1497, et qu'elle fut considérée dès lors comme un miracle de l'art (*). Elle avait été sans doute vue, admirée et copiée à Milan par notre artiste qui, quelques années plus tard, en fit son profit, et la plaça ingénieusement dans le beau livre d'heures, dont nous venons d'esquisser la description.

Le Christ cloué sur la croix, p. 161, est une savante composition. Les différents plans, parfaitement détachés, sont agencés avec une savante harmonie, qui les empêche de se heurter, de se confondre. Les différentes figures des divers groupes présentent toutes une expression remarquable.

La descente de croix de la page 191 est aussi l'œuvre d'une main habile. Rien ne nous y semble à reprendre ; tout, au contraire, nous y paraît digne d'éloge.

(*) QUEST' OPERA FU RIGUARDATA COME UN MIRACOLO DELL' ARTE. LETTERE SULA PITTURA, ROMA, 1757 t. II, p. 183, citées par l'abbé Aimé Guillon, dans son curieux et savant ouvrage intitulé : LE CENACLE DE LÉONARD DE VINCI RENDU AUX AMIS DES BEAUX-ARTS, etc., imprimé à Milan, 1811, in 8º. Toutes les questions historiques et artistiques qui se rattachent à ce chef-d'œuvre, y sont traitées avec beaucoup d'habileté. Nous l'indiquons avec confiance aux personnes qui veulent connaître ce qu'on a écrit de plus exact sur la fresque de l'illustre maître de l'école florentine.

Terminons cette revue rapide, et nécessairement incomplète, par quelques remarques sur la plus gracieuse et la plus savante, selon nous, des compositions qui ornent ce beau volume. Nous voulons parler de la miniature de la page 266, représentant Bethsabé, la femme d'Urie, dans sa salle de bain. Ce sujet délicat est si finement traité, la composition en est si adroite, qu'on est tenté de regarder notre maître inconnu comme un digne précurseur du divin Raphaël, du tendre Corrége, de l'inimitable Titien. La pudeur de Bethsabé nue et entourée seulement d'un *reticulum* à mailles légères, est habilement ménagée. Elle se croit à l'abri de tout œil indiscret, protégée qu'elle est par la haie touffue du jardin, disposée par le peintre d'une manière si intelligente. Elle ne peut soupçonner que David, appuyé sur une fenêtre d'un étage supérieur de son palais, découvre et dévore des yeux ses charmes, repaît ses regards de ces formes si pures, si suaves sur lesquelles il plonge avidement à travers les interstices de ce voile diaphane traité avec tant de délicatesse par le pinceau de notre miniaturiste.

Ces observations, que nous ne voulons pas multiplier, nous semblent suffire pour faire juger, au moins approximativement, du mérite peu commun du livre d'heures qui fait l'objet de cette description. Nous aimons à croire que les personnes qui auront l'occasion d'examiner ce riche volume reconnaîtront qu'il n'y a rien d'exagéré dans nos appréciations, et que nos éloges ont été dictés par la vérité, et par l'admiration réfléchie et non enthousiaste que nous a inspirée une inspection recommencée à plusieurs reprises, tant à l'œil nu qu'avec le secours de la loupe.

Ce volume, recouvert d'une reliure de maroquin rouge faite dans la seconde moitié du XVIIIᵉ siècle, est digne de figurer parmi les raretés du cabinet d'un souverain. »

On le voit, les belles choses ne manquent pas chez M. Hennessy et on reconnaît l'homme de goût habitué depuis son enfance aux objets d'art et à un luxe parfaitement entendu.

Dans une autre chambre —celle du fils de M. Hennessy— se trouvent une multitude de choses curieuses : Chinoiseries, bronzes, plâtres, armes de luxe, antiquités ; il y a surtout, une demi-douzaine de petits modèles de pièce d'artiller montées sur leurs affûts, canons et obusiers, qui sont de la plus ravissante structure quoique du dernier siècle. Un peu plus loin est un plan en relief, sculpté en bois, avec une merveilleuse finesse et une rare habileté. Ce n'est pas précisément ce que l'on peut appeler un objet d'art, mais c'est un objet d'une curiosité attachante. On sait qu'il est l'œuvre d'un ancien militaire — Napoléon De Keyser, né à Malines en 1809 et aujourd'hui retiré à Laeken. Cette merveille qui rappelle les plus belles ciselures en bois de la Suisse ou de la Forêt noire a été taillée avec un canif. Le sculpteur, son œuvre achevé, a lui-même enchassé ses outils dans un coin de son travail, comme un trophée du *tour de force* qu'il a exécuté. Tour de force est le mot, car en voyant avec quelle délicatesse sont taillées toutes ces myriades de soldats qu'il a rangés en bataille, on est surpris de la patience et de l'adresse inconcevable qu'il a fallu déployer. Ce petit monument qui a cinq ou six pieds de longueur deux de largeur est garanti des attouchements profanes par un chassis vitré et il porte la date de 1851. Étrange vicissitude des choses de ce monde ! M. Hennessy a acheté ce petit chef-d'œuvre de patience humaine sur la *place de l'hôtel de ville*, bazar ou la misère publique vient étaler tour à tour ses splendeurs ou ses haillons. Aujourd'hui c'est l'artiste qui vend son tableau pour vivre ; demain ce sera le lit du contribuable saisi par un huissier ! deux misères qui pour ne pas être de même nature n'en sont pas moins semblables ! Après tout, pourquoi n'aurait-on pas vendu là le chef-d'œuvre de Napoléon De Keyser ? n'y a-t-on pas vendu à la criée, quelques mois auparavant, le chef-d'œuvre de Madou, — les 34 pierres des *Scènes de la vie des peintres* et de la *Physionomie de la société en Europe*? — Seulement, le premier y était probablement conduit par la détresse ; le second par un millionnaire fatigué d'avoir des chefs-d'œuvre !

Passons dans la bibliothèque. Elle n'est pas luxueuse au point de vue de l'ornementation et de la disposition ; mais en revanche, elle renferme beaucoup d'ouvrages de luxe. Il y a là des éditions de prix. Tous les grands monuments de l'art typographique et artistique s'y donnent rendez-vous. On y trouve le grand ouvrage sur l'Égypte du baron Denon (ouvrage de 5,000 frs.) la grande édition du *Voyage en Orient* de Delaborde et des *Galeries historiques de Versailles* ; une quantité d'ouvrages

de fond et une très-notable quantité de gravures anciennes. Il y a surtout, la collection des eaux fortes et des portraits de Van Dyck; des cartons pleins d'estampes, tous les livres d'art un peu importants publiés dans le pays, et enfin la grande collection des *loges de Raphaël*, commencée par De Meulemeester de Bruges et achevée par Henriquel Dupont, Calamatta et leurs élèves. C'est ce que l'on peut appeler une œuvre de géant. Commencée en 1818 par De Meulemeester, elle a été interrompue par la mort de l'artiste arrivée en 1836 et reprise vers 1845 par M. Lacoste ancien éditeur belge; elle n'a pu être terminée qu'en 1853, c'est-à-dire après 35 ans d'un travail presque consécutif. On sait que cette collection se compose de 52 planches in-folio gravées au burin avec beaucoup de soin.

Le nom de M. Hennessy restera donc à jamais attaché à cette publication, car c'est à lui et à Mme Mignet sa fille que l'éditeur a dû de pouvoir achever cet important travail. Des sommes considérables ont été engagées par eux dans cette affaire et c'est là, on en conviendra, un titre incontestable à la reconnaissance du monde artiste. Quelque soin que prenne M. Hennessy de cacher la coopération à cette œuvre d'art, elle n'en est pas moins connue. Mais une des choses les plus curieuses du cabinet de M. Hennessy ce sont les cinquante-deux dessins originaux de De Meulemeester, dont il est l'heureux possesseur par suite de son intervention dans l'affaire.

Tout le monde sait que De Meulemeester resta pendant 12 ans de sa vie monté sur une échelle pour exécuter ce pénible travail. Quand l'artiste le commença son intention n'était pas de reproduire les 52 fresques, mais ayant montré son premier dessin à quelques connaisseurs, ceux-ci l'engagèrent à en faire un second. « Ce fut alors qu'entraîné par l'attrait d'une occupation à laquelle les difficultés prêtaient un charme de plus pour un esprit comme le sien, il conçut le vaste projet dont l'accomplissement devait absorber le reste de sa vie. A l'exemple de Volpato qui se consacra particulièrement à la reproduction des tableaux des *Stranze* et des arabesques de *Loggie*, De Meulemeester dessina à l'aquarelle, en un format plus grand qu'on ne l'avait tenté jusqu'alors et en imitant avec une exactitude inouie le ton et l'effet de la fresque, les cinquante-deux peintures historiques de la galerie de Saint-Damaze pour les transporter ensuite sur le cuivre au moyen de la gravure.

Perché pendant douze ans sur une longue échelle il n'eut de pensées et de regards que pour l'œuvre de Raphaël. Ces tableaux dont le temps, l'humidité et mille causes différentes ont amorti et altéré les couleurs et qui dans maintes parties sont presque indéchiffrables, occupèrent seuls son opiniâtre attention. A force de les contempler et d'en étudier les moindres détails, il était parvenu à distinguer des formes arrêtées et des nuances précises, là où d'autres n'auraient aperçu que la confusion et le cahos : il traduisait littéralement; il rendait trait pour trait, teinte pour teinte ces peintures lancées par le génie vers le ciel. Rien ne put le détourner de cette application pénible. Quelques grandes que fussent les difficultés qu'il avait à vaincre, l'espoir que ses efforts seraient un jour utiles aux artistes de tous les pays soutenait son zèle et son ardeur.

Rentré dans sa patrie après cette pénible tâche, De Meulemeester commença à graver ses dessins. Deux livraisons seulement parurent, mais il ne lui était pas donné d'achever sa colossale entreprise, de terminer l'œuvre à laquelle il avait tout sacrifié. Il mourut presque subitement à Anvers.

C'est dans ces conditions que M. Lacoste eut l'idée d'achever ce monument et c'est pour l'aider dans cette noble entreprise que M. Hennessy s'y est associé.

Aujourd'hui l'œuvre est complète. Elle a été achevée avec autant de soin que le comportait une œuvre de cette nature. Les planches ont été prises à l'échelle du neuvième des fresques originales, c'est-à-dire 22 pouces de France de long sur une largeur de 10 (*). La plupart des souverains de l'Europe possèdent déjà cette belle collection, c'est aux amateurs maintenant, qu'elle est un peu réduite de prix, à en enrichir leurs cabinets et leurs bibliothèques.

(*) L'ouvrage se compose de 13 livraisons de 4 planches, le prix de chaque livraison sur papier blanc avec texte est de . . . . fr. 27 00
Sur papier de Chine de. 34 62
Les exemplaires complets peints à l'aquarelle à l'imitation des fresques . . . 400 00

(S'adresser au bureau de La Renaissance.)

On comprend d'après ce qui précède, que les cinquante-deux dessins originaux, ne peuvent entrer que dans une collection publique ou dans le cabinet du roi; aussi M. Hennessy serait-il disposé à faire un dernier sacrifice, lui qui en a tant fait déjà, si le gouvernement jugeait cette collection *unique* des 52 dessins de De Meulemeester digne de figurer dans le Musée de l'État. A notre avis ce ne serait pas une mauvaise acquisition assurément, d'autant plus qu'elle pourrait être traitée d'une manière qui ne serait pas onéreuse et qu'elle inaugurerait d'une manière fort digne la collection des dessins de nos grands maîtres. Nous trouvons que de ce côté, le musée laisse des lacunes considérables qu'il ne serait pas mal d'aviser à remplir. Chaque jour les occasions se perdent et il est bien rare qu'une bonne occasion se retrouve jamais. Quand on ne l'a pas on la désire ; quand elle est passée on la regrette !

J. A. LUTHEREAU.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855.

RÉGLEMENT GÉNÉRAL.

Dispositions générales.

Art. 1er. L'exposition universelle, instituée à Paris pour l'année 1855, recevra les produits agricoles et industriels, ainsi que les œuvres d'art de toutes les nations.

Elle s'ouvrira le 1er mai et sera close le 31 octobre de la même année.

Art. 2. L'exposition de 1855 est placée sous la direction et la surveillance de la commission impériale nommée par décret du 24 décembre 1853.

Art. 3. Dans chaque département, un comité, nommé par le préfet d'après les instructions de la commission impériale, sera chargé de prendre toutes les mesures utiles au succès de l'exposition, et de statuer en temps opportun sur l'admission et le rejet des produits présentés.

Il sera établi en outre, si la commission impériale le juge nécessaire, des sous-comités locaux ou des agents spéciaux, dans toutes les villes et centres industriels où le besoin en sera reconnu.

Art. 4. Des instructions spéciales seront adressées, au nom de la commission impériale, à MM. les ministres de la guerre et de la marine, pour l'organisation du concours de l'Algérie et des colonies françaises à l'exposition.

Art. 5. Les gouvernements étrangers seront invités à établir, pour le choix, l'examen et l'envoi des produits de leurs nationaux, des comités dont la formation et la composition seront notifiées, le plus tôt possible, à la commission impériale, afin qu'elle puisse se mettre immédiatement en rapport avec ces comités.

Art. 6. Les comités départementaux, ainsi que les comités étrangers, autorisés par leurs gouvernements respectifs, correspondront directement avec la commission impériale, qui interdit toute correspondance avec les exposants ou autres particuliers tant Français qu'étrangers.

Art. 7. Les Français ou les étrangers qui se proposent de concourir à l'exposition devront s'adresser au comité du département, de la colonie ou du pays qu'ils habitent.

Les étrangers résidant en France pourront s'adresser au comité officiel de leurs pays respectifs.

Art. 8. Nul produit ne sera admis à l'exposition, s'il n'est envoyé avec l'autorisation et sous le cachet des comités départementaux ou des comités étrangers.

Art. 9. Les comités étrangers et départementaux feront connaître, aussitôt que possible, le nombre présumé des exposants de leur circonscription et l'espace dont ils croiront avoir besoin.

Art. 10. Sur cette communication, la commission impériale fera, sans délai, opérer la répartition de l'emplacement général, au prorata des demandes, entre la France et les autres nations.

Art. 11. Cette répartition opérée, notification en sera immédiatement faite aux comités français et étrangers, qui auront eux-mêmes

à subdiviser, entre les exposants de leurs circonscriptions, l'espace ainsi déterminé.

Art. 12. Les listes des exposants admis devront être adressées à la commission impériale, au plus tard le 30 novembre 1854.

Elles indiqueront :

1° Les noms, prénoms (ou la raison sociale), profession, domicile ou résidence des requérants :

2° La nature et le nombre ou la quantité des produits qu'ils désirent exposer ;

3° L'espace qui leur est nécessaire à cet effet, en hauteur, largeur et profondeur.

Ces listes, ainsi que les autres documents venant de l'étranger, devront, autant que possible, être accompagnés d'une traduction en langue française.

Admission et classification des produits.

Art. 13. Sont admissibles à l'exposition universelle tous les produits de l'agriculture, de l'industrie et de l'art, autres que ceux qui se classent dans les catégories ci-après :

1° Les animaux et les plantes à l'état vivant ;

2° Les matières végétales et animales à l'état frais et susceptibles d'altérations ;

3° Les matières détonnantes, et généralement toutes les substances qui seraient reconnues dangereuses ;

4° Et enfin les produits qui dépasseraient, par leur quantité, le but de l'exposition.

Art. 14. Les esprits ou alcools, les huiles et essences, les acides et les sels corrosifs, et généralemet les corps facilement inflammables ou de nature à produire l'incendie, ne seront admis à l'exposition qu'autant qu'ils seront contenus dans des vases solides et parfaitement clos ; les propriétaires de ces produits seront d'ailleurs astreints aux conditions de sûreté qui leur seront prescrites.

Art. 15. La commission impériale aura le droit d'éliminer et d'exclure du palais de l'Exposition, sur la proposition des agents compétents, les produits français qui lui paraîtraient nuisibles ou incompatibles avec le but de l'exposition, et ceux qui auraient été envoyés au-delà des exigences et des convenances de l'exposition.

Art. 16 (*). Les produits formeront deux divisions distinctes : les produits de l'industrie et les œuvres d'art ; ils seront distribués pour chaque pays en huit groupes, comprenant trente classes, savoir :

1re DIVISION. — PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

1er *groupe.* — Industries ayant pour objet principal l'extraction ou la production des matières brutes.

1re classe. Art des mines et métallurgie.
2e — Art forestier, chasse, pêche et récoltes de produits obtenus sans culture.
3e — Agriculture.

2e *groupe.* — Industries ayant spécialement pour objet l'emploi des forces mécaniques.

4e classe. Mécanique générale appliquée à l'industrie.
5e — Mécanique spéciale et matériel des chemins de fer et autres modes de transport.
6e — Mécanique spéciale et matériel des ateliers industriels.
7e — Mécanique spéciale et matériel des manufactures de tissus.

3e *groupe.* — Industries spécialement fondées sur l'emploi des agents physiques et chimiques, ou se rattachant aux sciences et à l'enseignement.

8e classe. Arts de précision, industries se rattachant aux sciences et à l'enseignement.
9e — Industries concernant la production économique et l'emploi de la chaleur, de la lumière et de l'électricité.
10e — Arts chimiques, teintures et impressions, industries des papiers, des peaux, du caoutchouc, etc.
11e — Préparation et conservation des substances alimentaires.

4e *groupe.* — Industries se rattachant spécialement aux professions savantes.

12e classe. Hygiène, pharmacie, médecine et chirurgie.
13e — Marine et art militaire.
14e — Constructions civiles.

5e *groupe.* — Manufactures de produits minéraux.

15e classe. Industrie des aciers bruts et ouvrés.
16e — Fabrication des ouvrages en métaux d'un travail ordinaire.
17e — Orfévrerie. bijouterie, industrie des bronzes d'art.
18e — Industrie de la verrerie et de la céramique.

6e *groupe.* — Manufacture de tissus.

19e classe. Industrie des cotons.
20e - Industrie des laines.
21e — Industrie des soies.
22e — Industrie des lins et des chanvres.
23e — industrie de la bonneterie, des tapis, de la passementerie, de la broderie et des dentelles.

7e *groupe.* — Ameublement et décoration, modes, dessin industriel, imprimerie, musique.

24e classe. Industries concernant l'ameublement et la décoration.
25e — Confection des articles de vêtement, fabrication des objets de mode et de fantaisie.
26e — Dessin et plastique appliqués à l'industrie, imprimerie en caractères et en taille-douce, photographie.
27e — Fabrication des instruments de musique.

2e DIVISION. — ŒUVRES D'ART.

8e *groupe.* — Beaux-arts.

28e classe. Peinture, gravure et lithographie.
29e — Sculpture et gravure en médailles.
30e — Architecture.

Protection des dessins industriels et des inventions.

Art. 53. Tout exposant, inventeur ou propriétaire légal d'un procédé, d'une machine ou d'un dessin de fabrique admis à l'exposition et non encore déposé ou breveté, qui en fera la demande avant l'ouverture ou dans le premier mois de l'ouverture de l'exposition, pourra obtenir de la commission impériale un certificat descriptif de l'objet exposé.

Art. 54. Ce certificat assurera à l'impétrant la propriété de l'objet décrit, et le privilége exclusif de l'exploiter pendant la durée d'un an, à dater du 1er mai 1855, sans préjudice du brevet que l'exposant pourra prendre dans la forme ordinaire, avant l'expiration de ce terme.

Art. 55. Toute demande de certificat d'inventeur devra être accompagnée d'une description exacte de l'objet ou des objets à garantir, et, s'il y a lieu, d'un plan ou dessin desdits objets.

Art. 56. Ces demandes, ainsi que la décision qui aura été prise à leur égard, seront inscrites sur un registre tenu *ad hoc*, et qui sera ultérieurement déposé au ministère de l'agriculture, du commerce et des travaux publics (bureau de l'industrie), pour servir de preuve, au besoin pendant le temps déterminé pour la validité des certificats.

Art. 57. La délivrance de ces certificats sera gratuite.

Du jury et des récompenses.

Art. 58. L'appréciation et le jugement des produits exposés seront confiés à un grand jury mixte international. Ce jury sera composé de membres titulaires et de membres suppléants, qui seront répartis en 30 jurys spéciaux, correspondant aux 30 classes indiquées dans l'art. 16.

Art. 59. Dans la division des produits de l'industrie, le nombre des

(*) Un document ayant pour titre : *Système de classification*, est annexé au présent réglement ; il fait connaître la répartition de toutes les industries et de tous les arts, de leurs matières premières, de leurs moyens d'action et de leurs produits, entre les trente classes établies dans cet article.

membres, pour chaque jury spécial, est fixé comme dans le tableau ci-après :

	Titulaires.	Suppléants.
Pour chacune des classes 3e, 10e, 20e et 23e.	14	4
2e, 6e, 16e, 18e et 24e.	12	3
7e, 8e, 12e, 13e, 14e, 17e, 19e, 21e 25e et 26e.	10	2
1re, 4e, 5e, 9e, 11e, 15e, 22e et 27e . . .	8	2

Dans la division des œuvres d'art.

La 28e classe aura 20 membres titulaires.

La 29e » 14 »

La 30e » 8 »

Art. 60. Le nombre des jurés à fixer sera, pour la France comme pour chaque pays étranger, proportionnel au nombre d'exposants fournis par chaque pays.

Art. 61. Le comité officiel de chaque nation exposante désignera des personnes de son choix pour former le nombre des jurés qui lui sera dévolu.

Les jurés français seront nommés, pour les 27 premières classes, par la section de l'agriculture et de l'industrie de la commission impériale, et pour les 3 dernières classes, par la section des beaux-arts.

Art, 62. Dans le cas où le comité d'une des nations exposantes n'aurait pas désigné les jurés qui doivent le représenter, il y sera pourvu d'office par l'assemblée générale des jurés présents.

Art. 63. La commission impériale fera la répartition des membres du jury international entre les diverses classes. Elle fixera aussi les règles générales qui devront servir de base aux opérations des jurys spéciaux.

Art. 64. Chaque jury spécial aura un président nommé par la commission impériale, un vice-président et un rapporteur, nommés par le jury, à la majorité absolue des voix.

Art. 65. Dans le cas où aucun des membres n'obtiendrait la majorité absolue, le sort prononcerait entre les deux candidats réunissant le plus grand nombre de voix.

Art. 66. Le président de chaque jury, et, en son absence, le vice-président, aura voix prépondérante en cas de partage.

Art. 67. Les jurys spéciaux seront, en outre, distribués par groupes représentant les industries liées entre elles par certains points d'analogie ou de similitude.

Ces groupes sont au nombre de huit, conformément aux indications de l'article 16.

Les membres de chaque groupe nommeront leur président et leur vice-président.

Art. 68. Les décisions prises par un jury spécial ne deviendront définitives qu'après l'approbation du groupe auquel il appartient.

Art. 69. Les récompenses de premier ordre ne seront accordées qu'après une révision faite par un conseil composé des présidents et vice-présidents des jurys spéciaux.

Le jury des beaux-arts est excepté de cette règle.

Art. 70. Chaque jury spécial pourra s'adjoindre, à titre d'associés ou d'experts, une ou plusieurs personnes compétentes sur quelques unes des matières soumises à son examen, et ces personnes pourront être prises, soit parmi les membres titulaires ou suppléants des autres classes, soit parmi les hommes de la spécialité requise en dehors du jury. Les membres ainsi adjoints ne prendront part aux travaux de la classe où ils auraient été appelés que pour l'objet déterminé qui aura motivé leur appel; ils auront seulement voix consultative et ne participeront point au vote.

Art. 71. Les exposants qui auraient accepté les fonctions de jurés, soit comme titulaires, soit comme suppléants, seront, par ce fait seul, mis hors du concours pour les récompenses.

Le jury des beaux-arts est excepté de cette règle.

Art. 72. Seront également exclus du concours, mais dans la classe seulement où ils auront opéré, les exposants appelés comme associés ou comme experts.

Art. 73. Chaque jury pourra, selon les circonstances, se fractionner en comité ; mais il ne pourra prendre de décision qu'à la majorité du jury entier.

Art. 74. Des commissaires spéciaux, assistés des inspecteurs de section, seront chargés de préparer les travaux des jurys ; de s'assurer que les produits d'aucun exposant n'ont échappé à leur examen; de recevoir les observations et les réclamations des exposants, de faire réparer les omissions, erreurs ou confusions qui auraient pu être faites ; de veiller à l'observation des règles établies, et d'expliquer ces règles aux jurés toutes les fois qu'elles présenteraient matière à interprétation.

Art. 75. Les commissaires en fonctions près des jurys n'interviendront dans les délibérations que pour constater les faits, rappeler les règles et présenter les réclamations des exposants.

Art. 76. La nature des récompenses à distribuer et les règles générales à prendre pour base des récompenses seront ultérieurement déterminées par un décret, rendu sur la proposition de la commission impériale.

Art. 77. Toutefois, indépendamment des distinctions honorifiques qui pourront être accordées, le conseil des présidents et vice-présidents aura la faculté de recommander suivant les cas, à l'empereur, les exposants qui lui paraîtraient mériter des marques spéciales de gratitude publique ou des encouragements d'une autre nature, à raison des services hors ligne rendus à la civilisation, à l'humanité, aux sciences et aux arts, ou des sacrifices considérables dans un but d'utilité générale, eu égard à la position des inventeurs ou des producteurs.

Dispositions spéciales aux beaux-arts.

Art. 78. Un jury français, institué à Paris, prononcera sur l'admission des œuvres des artistes français.

Art. 79. Les membres du jury français d'admission seront désignés par la section des beaux-arts de la commission impériale.

Art. 80. Le jury d'admission des beaux-arts se divisera en trois sections :

La première comprendra la peinture, la gravure et la lithographie.

La seconde, la sculpture et la gravure en médailles ;

La troisième, l'architecture.

Chacune de ces sections prononcera à l'égard des œuvres rentrant dans sa spécialité.

Art. 81. L'exposition est ouverte aux productions des artistes français et étrangers vivants au 22 juin 1853, date du décret constitutif de l'exposition des beaux-arts.

Art. 82. Les artistes pourront présenter à l'exposition universelle des ouvrages déjà exposés précédemment : seulement ils ne pourront présenter :

1° Les copies (excepté celles qui reproduiraient un ouvrage dans un genre différent, sur émail, par le dessin, etc.) ;

2° Les tableaux et autres objets sans cadre ;

3° Les sculptures en terre non cuite;

Art. 83. Sont applicables aux œuvres d'art les art. 1 à 13, 15 à 30, 35, 36, 40 à 47, 49 à 52, 50 à 77 du présent règlement.

(suivent les signatures,)

LE BOUQUET DE VIOLETTES DU POÈTE.

Tout le monde sait que M. Alexandre Dumas a créé le journal *le Mousquetaire* pour se défendre contre les agressions de la presse quotidienne. « Je suis las, a-t-il dit, d'être attaqué par mes ennemis et mal défendu par mes amis. » Or, partant de ce point de vue, chacun aurait cru que *le Mousquetaire* pourfendrait tout ce qui se trouverait sur son passage. Il n'en est rien ; M. Alexandre Dumas passe sa vie à faire de bonnes œuvres, a réhabiliter le souvenir des gloires éteintes, à réparer les oublis ou les injustices commis et de plus il tend la main à une foule de jeunes gens qui n'ont besoin que d'un petit coin de journal pour éclore au soleil de la publicité. M. Dumas fait école; tous ces jeunes hommes l'appellent *notre maître* et se prosternent littérairement à ses pieds ; — c'est justice !

Parmi les choses charmantes que publie *le Mousquetaire* en dehors des articles du maître nous avons remarqué un article de M. Albert Blanquet que nous nous empressons de reproduire à un double titre. D'abord, parce qu'il fera connaître *le Mousquetaire ;* ensuite, parce qu'il relate un fait qui concerne un homme que nous aimons et que nous admirons :

« Il est dans la vie des jours de douce mélancolie où l'on aime à revenir sur les choses du passé, sur les joies disparues, sur les douleurs éteintes, sur les bonheurs écoulés.

Ces jours-là, on ouvre timidement un tiroir secret de sa table de travail, en souriant, les yeux vaguement distraits, et, d'une main tremblante d'émotion, agitée d'une sorte de respect, on attire vers soi quelques-uns de ces charmants riens qui représentent des amours oubliées, — rubans, fleurs, lettres, — illusions perdues, hélas !

De tous ces trésors que le jeune homme garde si précieusement, trophées mystérieux, mis en réserve pour lui seul, je n'ai conservé, moi, qu'un simple petit bouquet de violettes dont, à l'heure qu'il est, je n'ose approcher les doigts qu'avec les plus grandes précautions, car il me semble toujours qu'il va tomber en poussière. A ce bouquet de violettes aucun souvenir d'amour ne se rattache, et pourtant il m'est aussi cher, ou plutôt il me fut plus cher que feu mon petit musée tout entier, puisqu'il a survécu seul, lorsque l'heure bienheureuse a sonné d'en faire nécessaire auto-da-fé.

C'était en 1841, — la journée était splendide, le soleil chaud, mon cœur ouvert ; je marchais dans Paris, heureux de mes vingt ans, fier de la belle jeune fille que j'avais au bras. Le hasard m'avait conduit près de la vieille basilique, et, comme toujours, le désir me vint d'escalader ses tours.

Et pourtant,

Que de fois n'ai-je pas, moi, chetif, inconnu,
Gravi ce mont de pierre, édifice chenu,
Qui, depuis sept cents ans, sentinelle immobile
Annonce à l'horizon Paris la grande ville.

Ce ne sont plus les jeunes gens de nos jours qui montent à Notre-Dame comme on va à un pèlerinage, un livre sous le bras ; avec la différence qu'au lieu d'un livre d'Heures, — c'est l'œuvre du poète qu'on a emportée. C'est que le temps de la grande et sainte littérature s'en va, et qu'aux œuvres magistrales des chefs hardis de l'école de cette glorieuse époque de 1830, ont succédé les vaudevilles sans couplets de l'école du bon sens et les comédies grotesques des piliers d'estaminet.

Alors encore, à l'époque dont je parle, on pouvait dire :

Tout être qui, pensif, dans l'église rôda,
A retrouvé partout les pas d'Esméralda...
C'est qu'une fiction, alors qu'elle a su plaire,
Devient rapidement illustre et populaire,
Et qu'on nie à l'auteur d'avoir rien inventé
Tant on finit par croire à sa réalité...

Aujourd'hui, on va peu à Notre-Dame, à moins que l'on ne soit étranger ou provincial, et encore n'est-ce point pour y chercher les traces de cette lamentable histoire qui est un des plus solides monuments littéraires de notre siècle; mais pour y admirer la régularité monotone de la rue de Rivoli et voir fumer à l'horizon les monstrueuses locomotives qui convergent à la métropole, compter à vol d'oiseau les monuments et se dire ;— Mon Dieu, que les hommes paraissent petits d'ici !

A vous, esprits délicats, cœurs bien placés, n'est-ce pas qu'il vous arrive d'éprouver une mystérieuse terreur en tournant, le soir, ces énormes piliers contre lesquels se sont appuyées tant de générations de fidèles, aussitôt disparues que nées ; n'est-ce pas que lorsque la nef déserte, commence à se colorer du reflet des verrières, allongées démesurément par le soleil couchant, — si vous voyez tremblotter entre ces lourds piliers une lampe indécise éclairant les pas sourds et graves d'un grand prêtre au front chauve,—n'est-ce pas que vous pensez à Frollo ?

Les églises sont remplies de portes et de passages secrets, — aussi le prêtre disparaît tout à coup, — plus de doute, c'est le moine bourru.

J'avais donc monté l'escalier des tours et m'étais arrêté à ce qu'on appelle le deuxième étage ; c'est-à-dire à la plus haute galerie qui enveloppe l'église de sa balustrade découpée, à partir de la plate-forme qui surmonte la grande rosace.

Le premier étage de la vieille basilique est formé, comme on sait, de la colonnade où se voyaient les vingt-huit plus anciens rois de France, jusqu'à Philippe-Auguste, auxquels le petit Jehan de Molino trouvait des mines d'imbéciles, sans se douter que trois cent soixante-dix ans plus tard ils seraient remplacés par des maquettes peintes, non moins grotesques, dont le provisoire atteint déjà, comme toujours, les proportions de la perpétuité.

Arrivé là, et en prenant à droite, longeant la tour septentrionale on arrive à un petit *patio* sur lequel s'ouvre une croisée treillissée de fil de fer, large d'un mètre en carré, et que depuis longtemps j'avais toujours vue ouverte. Il est vrai que son chassis était veuf de cinq ou six carreaux qui le divisaient.

Cette croisée servait à éclairer une petite chambre, une sorte de cellule, blanchie à la chaux, nue et froide, et dont tout le mobilier consistait en une petite table et un fauteuil.

Ce fauteuil, il me semble encore le voir, — en bois jadis peint en blanc, aux moulures écornées et au siège de canne aux mailles effondrées, — placé devant la table, comme si celui qui l'avait occupé pour écrire venait de le quitter.

Cette cellule était connue alors sous le nom de : — la chambre de Victor Hugo.

La tradition des visiteurs voulait que le poète fût venu écrire dans ce simple réduit le résultat de ses études sur le Paris d'autrefois, — transformé et méconnaissable, mais dont chaque détail revenait prendre sa place au commandement de cette pensée profonde qui évoque les souvenirs du passé et les fait sortir des limbes de l'histoire avec la forme heurtée et tout le brillant pittoresque de la réalité.

C'était là, disait-on, qu'au bruit des cloches qui le berçaient, était venue à Victor Hugo l'idée de créer cette étrange carcasse, fruste et difforme, douce et terrible, du sonneur de Notre-Dame ; vase de grès, grossier et commun, qui garde ses fleurs fraîches et vermeilles.

Je ne sais pas ce qu'est devenue cette chambre, à présent qu'on a beaucoup restauré cette montagne de pierre ; mais tant que je vivrai je l'aurai devant les yeux. Les souvenirs poétiques de la jeunesse ne s'effacent jamais, ils prennent avec le temps quelque chose de vaporeux et d'idéal qui les grave profondément dans l'âme et les fait dominer tous les autres.

Il se pourrait bien que cette chambre eût disparu dans une nouvelle distribution des lieux, qu'on eût rebadigeonné les murs, agrandi ou muré la fenêtre ; car, comme dit le poète dans son introduction : « c'est ainsi qu'on agit depuis tantôt deux cents ans avec les merveilleuses églises du moyen-âge. Les mutilations leur viennent de toutes parts, du dedans, comme du dehors. Le prêtre les badigeonne, l'architecte les gratte ; puis le peuple survient qui les démolit. »

Je m'arrêtai, comme d'ordinaire, à considérer ce simple cabinet de travail, improvisé dix années auparavant, et sur la table poussiéreuse, je distinguai un bouquet de violettes, aux feuilles jaunes comme le safran et placé les tiges *en pal*, comme par la personne qui avait dû s'asseoir en face de la table.

Ce bouquet, chose singulière, je l'avais déjà remarqué deux ans auparavant, et déjà à cette époque, il n'offrait aucune différence d'aspect, — mêmes nuances fanées, même sécheresse évidente. Il était recouvert, ainsi que la table tout entière, d'une couche de poussière tamisée dont l'épaisseur et le velouté attestaient suffisamment le parfait oubli dans lequel était plongé ce réduit.

— Il me faut ce bouquet, pensai-je.

Un grillage de fer m'en séparait, mais c'était un trop faible obstacle pour arrêter ma convoitise ; or, comme il ne s'agissait pas de barreaux à ployer comme Porthos, mais d'un simple fil à tordre, ce fut l'affaire d'un instant ; quatre ou cinq mailles s'éraillèrent promptement, et mon bras se glissa dans l'ouverture étroite. La distance

était plus grande que je n'avais calculé d'abord, et l'objet de mes désirs éloigné d'au moins deux pieds.

Une ombrelle vint à mon aide : quand je la retirai, elle était déchirée, ainsi que mon habit, par le fil de fer.

Qu'importe! j'avais le bouquet!

Oui, ce bouquet doit venir du poète, il y a plus de deux ans que je le connais là et il paraissait fané depuis si longtemps, me disais-je. Le livre a dix ans, c'est bien cela!

Je me le dis encore aujourd'hui, que près de treize années se sont écoulées depuis cet événement, puéril en apparence, mais dont les natures poétiques comprendront l'importante, la réelle volupté; aujourd'hui, que ce bouquet n'a pas changé, et qu'il semble avoir fleuri sous les ombrages de Vincennes ou de Rainey, aussi bien il y a vingt ou trente ans que quatre ou cinq.

— A quoi croyez-vous donc? demande le sombre roi Louis onzième au sombre archidiacre, effrayé de son scepticisme farouche.

— *Credo in deum*, répond Frollo de manière à vous faire frissonner jusqu'aux os. — Il n'avait pas la foi, dom Claude, aussi est-il mort damné.

Venez me dire, à moi, que ce bouquet, trésor de mes jeunes années, n'a pas été oublié dans la petite cellule de la tour septentrionale par le poète lui-même, je vous répondrai que vous mentez. Possession, longue possession vaut titre, et mes héritiers, — si j'ai jamais un héritage à laisser, — trouveront ma relique vénérée, dans son sachet de satin, accompagnée de la mention de son origine. Puissent-ils la respecter! » ALBERT BLANQUET.

(*Extrait du Mousquetaire.*)

Le gouvernement belge vient de décider qu'une exposition générale des œuvres des artistes vivants aurait lieu cette année, à Bruxelles, du 1er août au 30 septembre.

M. le ministre de l'intérieur de Belgique, après avoir signalé, dans son rapport au roi, la participation d'un grand nombre d'artistes étrangers, et particulièrement de 163 artistes français à l'exposition de 1851, exprime l'espoir que ces artistes, se rappelant l'accueil hospitalier de 1851, se rendront avec non moins d'empressement à l'invitation qui leur sera adressée pour 1854.

Voici le rapport présenté, à l'occasion de cette exposition, à S. M. le roi des Belges :

Sire, par arrêté du 7 janvier 1835, Votre Majesté a décidé qu'une exposition d'objets d'art aurait lieu à Bruxelles tous les trois ans.

Aux termes de cet arrêté, une exposition doit s'ouvrir, sous les auspices du gouvernement, dans le cours de l'année actuelle.

Comme le salon de 1851 devait coïncider avec l'exposition générale de l'industrie de Londres, Votre Majesté crut devoir donner à cette exhibition un caractère plus général, en y conviant les artistes de tous les pays.

Pour prouver que l'appel du gouvernement de Votre Majesté a été couronné de succès, il suffit de rappeler que, sur 792 artistes exposants, 314 appartenaient à l'étranger. Ce dernier nombre se décompose de la manière suivante :

France,	163	Italie,	20
Allemagne,	62	Suisse,	9
Hollande,	59	Espagne,	1

L'exemple donné par la Belgique n'a pas tardé à être imité. Indépendamment des expositions universelles qui ont été organisées à New-York et à Dublin, et auxquelles les œuvres d'art ont été appelées à contribuer aussi bien que les produits de l'industrie, le gouvernement français a récemment décrété qu'une exposition générale des beaux-arts s'ouvrirait à Paris en même temps que l'exhibition universelle de l'industrie qui doit avoir lieu en 1855. Le salon de Bruxelles de 1854 servira en quelque sorte de préliminaire à cette grande solennité artistique, et votre gouvernement, Sire, a la confiance que l'accueil hospitalier que les artistes étrangers ont reçu en Belgique, en 1851, les engagera à se rendre, avec non moins d'empressement, à l'invitation qui leur sera adressée pour l'exposition de 1854.

Quant aux artistes nationaux, ils tiendront à honneur de prouver que les trois années qui viennent de s'écouler ont été mises à profit, et qu'ils n'ont pas laissé s'amoindrir le glorieux héritage qui leur a été légué par les les illustres maîtres de l'École belge.

Les expositions précédentes commençaient le 15 août, pour finir dans les premiers jours d'octobre. L'expérience a démontré qu'il serait favorable d'avancer l'époque de l'ouverture; elle pourrait, en conséquence, être fixée au 1er août; la clôture aurait lieu le 30 septembre.

Voici l'arrêté rendu en suite de ce rapport :

Art. 1er. Une exposition générale d'œuvres d'artistes vivants aura lieu à Bruxelles en 1854. Elle s'ouvrira le 1er août, et finira le 30 septembre.

Art. 2. L'organisation et la direction de ladite exposition sont confiées à une commission dont les membres seront nommés par notre ministre de l'intérieur.

Le comité central pour l'organisation du congrès artistique s'est réuni plusieurs fois déjà à l'hôtel de ville.

Après avoir entendu M. Wappers qui a développé en quelques mots l'idée qu'il voudrait voir réaliser dans l'intérêt des arts, et décliné en même temps toute préséance dans les débats, le comité a pris diverses résolutions importantes.

Il a adopté en principe l'idée de la réunion d'un congrès. Il a décidé que non-seulement tous les artistes du pays et de l'étranger, mais aussi les personnes qui s'intéressent aux beaux-arts, les littérateurs, les musiciens seraient invités à y assister. Seulement on ne discuterait que des questions relatives aux arts plastiques.

Un programme provisoire a été arrêté.

Il a été convenu qu'avant de le formuler d'une manière définitive et de le livrer à la publicité, on chercherait à obtenir l'adhésion de quelques artistes éminents qui ne se sont pas encore associés à l'œuvre du comité.

En outre, afin d'enlever au congrès tout caractère d'opposition, toute apparence d'hostilité envers le gouvernement, qui ne demande lui-même qu'à s'éclairer sur les questions artistiques, on prierait M. l'inspecteur général et M. le directeur des beaux-arts de se joindre au comité pour mener à bonne fin l'œuvre commune.

La séance, qui a duré deux heures, s'est terminée par un vote de remercîments à M. Ch. de Brouckere, qui a bien voulu mettre un local à la disposition du comité; puis celui-ci s'est ajourné à samedi prochain, à deux heures.

Parmi les nouveaux adhérents au comité central, il nous faut citer MM. Mathieu, directeur de l'Académie de Louvain, Dumont, architecte et Van Moer.

BRIN D'HERBE.

A la surface de l'eau
Un brin d'herbe se balance,
En tournoyant il s'avance
Suivant le cours du ruisseau.

Capricieux et volage,
Il effleure doucement
Les verts roseaux de la plage,
Sans s'arrêter un moment.

Toi, qui, sans doute, sur l'onde
Fut jeté par quelque enfant;
Par ta course vagabonde,
Tu me charmes maintenant.

Petite herbe verte et lisse,
Entre les ajoncs en fleur,
Folâtre gaîment et glisse,
Le jour est plein de splendeur.

Mais voici — pauvre imprudente,
Qu'une fourmi, par hasard,
Dans cette onde murmurante
Se débat sous mon regard.

Petit brin d'herbe rapide
Tu deviendras son sauveur,
Pour elle sur l'eau limpide,
Tu sers de pont protecteur.

Vois, à sa tige élancée
Elle s'accroche déjà :
Elle s'agite empressée,
Elle monte — la voilà.

Aussi flexible qu'active,
En s'attachant au roseau,
Elle regagne la rive
Tu reprends le cours de l'eau.

LOUÏSA STAPPAERTS,
(Mme Ruelens).



Madou et Fourmois del

VINGT FRANCS MARCHAND..... PERSONNE NE DIT MIEUX ?....

CONVENTION

Pour la garantie réciproque de la propriété littéraire et artistique, conclue le 22 août 1852, entre la Belgique et la France.

Art. 1er. Les auteurs de livres, brochures ou autres écrits, de compositions musicales, d'œuvres de dessin, de peinture, de sculpture, de gravure, de lithographie et de toutes autres productions analogues du domaine littéraire et artistique, jouiront, dans chacun des deux États réciproquement, des avantages qui y sont ou y seront attribués par la loi à la propriété des ouvrages de littérature ou d'art, et ils auront la même protection et le même recours légal contre toute atteinte portée à leurs droits, que si cette atteinte avait été commise à l'égard d'auteurs d'ouvrages publiés pour la première fois dans le pays même (*).

L'exception qui résulte, pour certaines catégories de productions, de l'art. 5 de la loi du 25 janvier 1817, sera levée en ce qui concerne les auteurs français, à partir de la mise à exécution de la présente convention.

Il est entendu que la propriété des œuvres musicales s'étend aux morceaux dits *arrangements,* composés sur motifs extraits de ces mêmes œuvres; les contestations qui s'élèveraient sur l'application de cette clause demeureront naturellement réservées à l'appréciation des tribunaux respectifs.

Il est également entendu que tout privilége ou avantage qui serait accordé ultérieurement par l'un des deux pays à un pays tiers, en matière de propriété d'œuvres de littérature ou d'art, dont la définition a été donnée dans le présent article, sera acquis de plein droit aux citoyens de l'autre pays.

Art. 2. La jouissance du bénéfice de l'art. 1er est subordonnée à l'accomplissement, dans le pays d'origine, des formalités qui sont prescrites par la loi pour assurer la propriété des ouvrages de littérature ou d'art (**)

Pour les livres, cartes, estampes ou œuvres musicales publiés pour la première fois dans l'un des deux États, l'exercice du droit de propriété dans l'autre État sera, en outre, subordonné à l'accomplissement préalable, dans ce dernier, de la formalité du dépôt et de l'enregistrement effectuée de la manière suivante :

Si l'ouvrage a paru pour la première fois en Belgique, un exemplaire devra en être déposé gratuitement et enregistré, soit à Paris, à la direction de l'imprimerie, de la librairie et de la presse, au ministère de la police générale, soit à Bruxelles, à la chancellerie de la légation de France en Belgique.

Si l'ouvrage a paru pour la première fois en France, un exemplaire devra en être déposé gratuitement et enregistré, soit à Bruxelles, au ministère de l'intérieur, soit à Paris, à la chancellerie de la légation de Sa Majesté le Roi des Belges en France.

Dans tous les cas, le dépôt et l'enregistrement devront être accomplis dans les trois mois qui suivront la publication de l'ouvrage dans l'autre pays, pour les ouvrages publiés postérieurement à la mise en vigueur de la présente convention, et dans les trois mois qui suivront cette mise en vigueur pour les ouvrages publiés antérieurement.

A l'égard des ouvrages qui paraissent par livraisons, le délai de trois mois ne commencera à courir qu'à dater de la publication de la dernière livraison, à moins que l'auteur n'ait indiqué, conformément aux dispositions de l'art. 5, son intention de se réserver le droit de traduction, auquel cas chaque livraison sera considérée comme un ouvrage séparé.

La double formalité du dépôt et de l'enregistrement qui en sera fait sur des registres spéciaux (*) tenus à cet effet ne donnera de part et d'autre ouverture à la perception d'aucune taxe, si ce n'est au remboursement des frais résultant de l'expédition jusqu'à Bruxelles ou Paris, respectivement, des livres, cartes, estampes ou publications musicales qui seraient déposés à la chancellerie de la légation de France en Belgique ou à la chancellerie de la légation de Belgique en France.

Les intéressés pourront se faire délivrer un certificat authentique du dépôt et de l'enregistrement; le coût de cet acte ne pourra dépasser 50 centimes.

Le certificat relatera la date précise à laquelle l'enregistrement et le dépôt auront eu lieu; il fera fois dans toute l'étendue des territoires respectifs et constatera le droit exclusif de propriété et de reproduction aussi longtemps que quelque autre personne n'aura pas fait admettre en justice un droit mieux établi.

Art. 3. Les stipulations de l'art. 1er s'appliqueront également à la représentation ou exécution des œuvres dramatiques ou musicales publiées ou représentées pour la première fois dans l'un des deux pays après la mise en vigueur de la présente convention.

Le droit des auteurs dramatiques ou compositeurs sera perçu d'après les bases qui seront arrêtées entre les parties intéressées; à défaut d'un semblable accord, le taux exigible de ce droit ne pourra respectivement dépasser les chiffres suivants :

	A Bruxelles et A Paris.	Dans les villes de 80,000 âmes et au-dessus.	Dans les villes de moins de 80,000 âmes.
Pour les pièces en quatre ou cinq actes	18 fr.	14 fr.	9 fr.
— en trois actes	14	10	8
— en deux actes	10	8	6
— en un acte	6	5	4

Toutefois, il est entendu que la perception des droits dont il s'agit au présent article ne pourra respectivement être réclamée qu'à dater du 31 janvier 1853 (**)

Art. 4. Sont expressément assimilées aux ouvrages originaux, les traductions faites, dans l'un des deux États, d'ouvrages nationaux ou étrangers. Ces traductions jouiront, à ce titre, de la protection stipulée par l'art. 1er, en ce qui concerne leur reproduction non autorisée dans l'autre État. Il est bien entendu, toutefois, que l'objet du présent article est simplement de protéger le traducteur par rapport à la version qu'il a donnée de l'ouvrage ori-

(*) La convention ne s'applique qu'aux ouvrages de littérature ou d'art proprement dits, et non aux dessins et marques de fabrique.

(**) Voir pour la Belgique, la loi du 25 janvier 1817, et pour la France, l'annexe II.

(*) En Belgique ces registres seront mis, à des jours déterminés, à la disposition des éditeurs.

(**) Le droit ne sera dû que proportionnellement, au nombre d'actes représentés.

Voir l'*article additionnel*, p. 173.

ginal, et non pas de conférer le droit exclusif de traduction au premier traducteur d'un ouvrage quelconque, écrit en langue morte ou vivante, hormis le cas et les limites prévus par l'article ci-après.

Art. 5. L'auteur de tout ouvrage publié dans l'un des deux pays, qui aura entendu se réserver le droit de traduction, jouira pendant cinq années, à partir du jour de la première publication de la traduction de son ouvrage autorisée par lui, du privilége de protection contre la publication, dans l'autre pays, de toute traduction du même ouvrage non autorisée par lui, et ce sous les conditions suivantes :

1° L'ouvrage original sera enregistré et déposé dans l'un des deux pays, dans un délai de trois mois à partir du jour de la première publication dans l'autre pays, conformément aux dispositions de l'art. 2 précédent ;

2° Il faudra que l'auteur ait indiqué, en tête de son ouvrage, l'intention de se réserver le droit de traduction ;

3° Il faudra que ladite traduction autorisée ait paru, au moins en partie, dans le délai d'un an à compter de la date de l'enregistrement et du dépôt de l'original effectués ainsi qu'il vient d'être prescrit, et, en totalité, dans le délai de trois ans à partir dudit dépôt ;

4° La traduction devra être publiée dans l'un des deux pays et être elle-même enregistrée et déposée conformément aux dispositions de l'art. 2 précédent.

Pour les ouvrages publiés par livraisons, il suffira que la déclaration de l'auteur qu'il entend se réserver le droit de traduction soit exprimée dans la première livraison.

Toutefois, en ce qui concerne le terme de cinq ans, assigné par cet article pour l'exercice du droit privilégié de traduction, chaque livraison sera considérée comme un ouvrage séparé ; chacune d'elles sera enregistrée et déposée dans l'un des deux pays, dans les trois mois à partir de sa première publication dans l'autre.

Relativement à la traduction des ouvrages dramatiques, l'auteur qui voudra se réserver le droit exclusif dont il s'agit au présent article, devra faire paraître sa traduction trois mois après l'enregistrement et le dépôt de l'ouvrage original.

Art. 6. Les mandataires légaux, ou ayants cause des auteurs, traducteurs, compositeurs, dessinateurs, peintres, sculpteurs, graveurs, lithographes, etc., jouiront, à tous égards, des mêmes droits que ceux que la présente convention accorde aux auteurs, traducteurs, compositeurs, dessinateurs, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes eux-mêmes.

Art. 7. Nonobstant les stipulations des art. 1er et 4 de la présente convention, les articles extraits des journaux ou recueils périodiques publiés dans l'un des deux pays, pourront être reprduits ou traduits dans les journaux ou recueils périodiques de l'autre pays, pourvu qu'on y indique la source à laquelle on les aura puisés.

Toutefois, cette permission ne s'étendra pas à la reproduction, dans l'un des deux pays, des articles de journaux ou de recueils périodiques publiés dans l'autre, lorsque les auteurs auront formellement déclaré, dans le journal ou le recueil même où ils les auront fait paraître, qu'ils en interdisent la reproduction. En aucun cas, cette interdiction ne pourra atteindre les articles de discussion politique.

Art. 8. L'introduction, la circulation, la vente et l'exposition dans chacun des deux États, d'ouvrages ou objets de reproduction non autorisée (définis par les art. 1er, 3, 4 et 5 ci-dessus), sont prohibées, sauf ce qui est dit ci-après aux articles 13 et suivants, soit que les dites reproductions non autorisées proviennent de l'un des deux pays, soit qu'elles proviennent d'un pays étranger quelconque.

Les dispositions qui précèdent s'appliqueront également aux livres expédiés en transit dans les limites et conditions fixées par la législation de chacun des deux États.

Art. 9. En cas de contravention aux dispositions des articles précédents, la saisie des objets de contrefaçon sera opérée, et les tribunaux appliqueront les peines déterminées par les législations respectives, de la même manière que si l'infraction avait été commise au préjudice d'un ouvrage ou d'une production d'origine nationale.

Les caractères constituant la contrefaçon seront déterminés par les tribunaux de l'un ou l'autre pays d'après la législation en vigueur dans chacun des deux États.

Art. 10. Les livres d'importation licite venant de Belgique seront admis en France, tant à l'entrée qu'au transit direct ou par entrepôt, par les bureaux de Givet et Longwy, sans préjudice des autres bureaux qui leur sont déjà actuellement ouverts ou qui pourraient le devenir par la suite.

Si les intéressés le désirent, les livres déclarés à l'entrée seront expédiés directement en France, sur la direction de l'imprimerie, de la librairie et de la presse au ministère de la police générale, et, en Belgique, sur l'entrepôt de Bruxelles, pour y subir les vérifications nécessaires, qui auront lieu dans le plus bref délai possible.

Les certificats d'origine accompagnant les livres expédiés d'un pays dans l'autre, seront délivrés dans la forme et par les autorités que chacun des deux gouvernements aura désignées à cet effet.

Art. 11. Dans le cas où un impôt de consommation viendrait à être établi sur le papier dans l'un des deux pays, il est bien entendu que cet impôt atteindrait proportionnellement les livres, papiers, estampes, gravures, lithographies, importés de l'autre pays et qu'il s'ajouterait au droit normal d'entrée fixé à l'art. 18.

Néanmoins, en ce qui concerne les livres, la surtaxe ne sera éventuellement appliquée qu'à ceux qui auront été publiés dans l'un ou l'autre pays postérieurement à la création de l'impôt de consommation dont il s'agit.

Art. 12. Les dispositions de la présente convention ne pourront porter préjudice, en quoi que ce soit, au droit qui appartiendrait à chacune des deux hautes parties contractantes de permettre, de surveiller ou d'interdire, par des mesures de législation ou de police intérieure, la circulation ou l'exposition de tout ouvrage ou production à l'égard desquels l'autorité compétente aurait à exercer ce droit.

Rien dans cette convention ne sera non plus considéré comme portant atteinte au droit de l'une ou de l'autre des deux hautes parties contractantes de prohiber l'importation dans ses propres États des livres qui, d'après ses lois intérieures ou des stipulations souscrites avec d'autres puissances, sont ou seraient déclarés être des contrefaçons.

Art. 13. Les deux gouvernements prendront, par voie de réglement d'administration publique, les mesures né-

cessaires pour prévenir toute difficulté ou complication quant au passé, à raison de la possession et de la vente par les éditeurs, imprimeurs ou libraires belges ou français, de réimpressions d'ouvrages de propriété française ou belge non tombés dans le domaine public, fabriqués ou importés par eux antérieurement à la mise en vigueur de la présente convention ou actuellement en cours de fabrication et de réimpression non autorisée.

Art. 14. Les éditeurs belges et français pourront publier les volumes ou livraisons nécessaires pour l'achèvement des ouvrages de reproduction non autorisée en cours de publication, dont une partie aurait déjà paru avant la date de la signature de la présente convention (*)

Pour prix de cette autorisation, l'éditeur belge ou français payera à l'éditeur original une indemnité qui est dès à présent fixée à 10 p. c. du prix fort de chaque volume ou livraison en Belgique ou en France.

Dans aucun cas, le tirage des volumes ou livraisons à paraître ne pourra dépasser le chiffre le plus faible du tirage des volumes ou livraisons déjà paru.

Ces nouveaux volumes ne pourront être mis en vente qu'après que les conditions à déterminer, en vertu de l'art. 13, auront été dûment remplies.

Art. 15. Pour les revues ou recueils périodiques réimprimés jusqu'ici en Belgique ou en France, les éditeurs belges ou français sont autorisés à publier les livraisons destinées à compléter jusqu'au 31 décembre mil huit cent cinquante-deux, les souscriptions de leurs abonnés, ainsi que les collections non vendues existant en magasin, sans indemnité au profit de l'éditeur original (**).

Art. 16. Les réglements d'administration publique mentionnés à l'art. 13 s'appliqueront également aux clichés, bois et planches gravées de toute sorte, ainsi qu'aux pierres lithographiques existant en magasin, chez les éditeurs ou imprimeurs belges ou français, et constituant une reproduction non autorisée de modèle français ou belges.

Il est accordé un délai d'un an pour la reproduction, à l'aide des clichés, des ouvrages imprimés ou en voie d'impression. au moyen de ce procédé, antérieurement à la mise en vigueur de la présente convention. Le nombre des exemplaires qui pourront être tirés pendant ce délai est limité à 1.500.

Les éditeurs belges ou français, qui voudront user de cette faculté. payeront aux éditeurs français ou belges une indemnité fixée à 10 p. c. du prix *fort* de chaque exemplaire en Belgique ou en France.

Il en sera de même pour les planches gravées de toute sorte et les lithographies publiées isolément; les éditeurs belges ou français pourront, aux mêmes conditions et dans le même délai que les propriétaires des clichés, en tirer un nombre d'exemplaires nouveaux également limité à 1,500.

Il est, d'ailleurs, entendu que les éditeurs belges ou français qui voudront profiter des dispositions qui précèdent, ne pourront, dans aucun cas, mettre en vente les exemplaires de leurs clichés, bois, planches gravées ou lithographiées, imprimés ou tirés après la mise en vigueur de la présente convention, sans avoir préalablement satisfait aux prescriptions des réglements mentionnés à l'art. 13.

Quant aux bois, planches gravées et lithographies destinées à orner le texte d'un livre imprimé, il est accordé aux éditeurs belges ou français un délai de deux ans pour faire tirer les épreuves nécessaires pour compléter les volumes du texte imprimé sans indemnité au profit de l'éditeur original (*).

(* et **) Voyez l'*article additionnel*, p. 173.

Art. 17. Il demeure formellement entendu que les stipulations des art. 13, 14, 15 et 16 ne seront obligatoires pour les parties intéressées qu'autant qu'elles n'y auront pas dérogé par des conventions particulières, intervenues, d'un commun accord, avant ou après la conclusion de la présente convention.

Art. 18. Pendant la durée de la présente convention, les droits actuellement établis à l'importation licite, par terre ou par mer, dans le territoire de la République française, des livres, papiers de toute sorte, autres que les papiers de tenture, estampes, gravures. musique, lithographies, cartes géographiques ou marines, planches gravées, publiés dans toute l'étendue du royaume de Belgique, ainsi que des caractères et d'encre destinés à l'impression, demeureront réduits et fixés aux taux ci-après :

Livres en langue française, brochés, cartonnés ou reliés (**)	20 fr. par 100 kil.
Papiers de toute espèce, blanc rayé pour musique, à pâte de couleur, colorié ou maroquiné, et tous autres, hormis les papiers de tenture et le papier gaufré, moiré ou présentant des dessins en relief.	25 fr. par 100 kil.
Carton en feuilles	25 fr. par 100 kil.
Estampes *Gravures* *Lithographies* *Cartes* géographiques ou marines *Musique* *Planches* gravées destinées à l'impression sur papier autre que papier de tenture	20 fr. par 100 kil.
Caractères d'impression neufs ou *clichés*	30 fr. par 100 kil.
Encre d'impression	25 fr. par 100 kil.

Les droits établis à l'importation licite, par terre ou par mer, dans le royaume de Belgique, des livres, papiers de toutes sortes, autres que les papiers de tenture, estampes, gravures, musique, lithographies, cartes géographiques ou marines, planches gravées, publiés dans toute l'étendue du territoire de la République française, ainsi que des caractères et d'encre destinés à l'impression, demeureront réduits et fixés aux taux ci-après :

Livres en langue française en feuilles, brochés, cartonnés ou reliés (***)	10 fr. par 100 kil.
Papiers de toute espèce, blanc, gris, bleu, à l'usage des raffineries de sucre, et tous autres papiers, sauf ceux compris sous les rubriques ci-après, et à l'exception aussi des papiers de tenture et des papiers gaufrés, moirés ou présentant des dessins en relief	12 fr. 50 p. 100 kil.
Papier colorié ou maroquiné.	9 fr. par 100 kil.
Papier rayé pour musique. *Papier* destiné à la fabrication des cartes à jour	4 fr. 50 p. 100 kil.
Carton en feuilles *Estampes* *Gravures* *Lithographies*. *Cartes* géographiques ou marines *Musique*	10 fr. par 100 kil.
Planches gravées destinées à l'impression sur papier autre que papier de tenture	10 fr. par 100 kil.
Caractères d'imprimerie neufs ou *clichés*	15 fr. par 100 kil.
Encre d'imprimerie.	2 fr. par 100 kil.

(*) Voir l'*article additionnel*, p 173.

(**) Les livres *en feuilles* continueront à payer par 100 kil., savoir : — langues mortes ou étrangères (à l'exception des almanachs) 11 fr.;— en langue française ; — mémoires scientifiques, 55 fr. ; — autres ouvrages, 107 fr. 50 c.; réimpression d'ouvrages du domaine public, 160 fr.

(***) Les ouvrages en langues anciennes et étrangères continueront à payer les droits actuels qui sont par 100 kil. : — livres brochés ou en feuilles, 31 fr. 80 c.; reliés ou cartonnés, 42 fr. 40 c.

Il est convenu que le taux des droits ci-dessus spécifiés ne sera augmenté, pendant la durée de la présente convention, ni en Belgique ni en France.

Art. 19. La présente convention restera en vigueur pendant dix années à partir du 1er janvier prochain, et dans le cas où aucune des deux parties n'aurait notifié, douze mois avant l'expiration de ladite période de dix années, son intention d'en faire cesser les effets, la convention continuera à rester en vigueur encore une année, et ainsi de suite d'année en année, jusqu'à l'expiration d'une année à partir du jour où l'une ou l'autre des parties l'aura dénoncée.

Art. 20. La présente convention sera ratifiée, et les ratifications en seront échangées à Paris le dix décembre prochain, ou plus tôt si faire se peut.

En foi de quoi, les plénipotentiaires respectifs l'ont signée et y ont apposé le cachet de leurs armes.

Paris, le 22 Août 1852.

Firmin Rogier Liedts. Drouyn de Lhuys.

Déclaration.

Au moment de signer la convention pour la garantie réciproque de la propriété littéraire et artistique, les plénipotentiaires soussignés sont mutuellement convenus de ce qui suit :

1° Les réglements d'administration publique, sous forme de décrets présidentiels ou d'arrêtés royaux, qui sont mentionnés dans l'art. 15 de la convention littéraire et artistique en date de ce jour, comprendront les dispositions suivantes :

A. Il sera procédé, par les soins du gouvernement belge ou français, immédiatement après la mise en vigueur de la présente convention, et simultanément, autant que possible, chez tous les libraires, éditeurs et imprimeurs, à l'inventaire de tous les livres publiés ou en cours de publication, en France ou en Belgique, d'après des ouvrages originairement édités en Belgique ou en France, et non encore tombés dans le domaine public (*).

B. Dans un délai de trois mois à dater du moment de l'échange des ratifications de la convention en date de ce jour, et sauf prolongation en cas d'impossibilité matérielle, l'administration belge ou française fera apposer gratuitement par ses délégués un timbre uniforme sur tous les ouvrages inventoriés chez chaque libraire détaillant. Quant aux éditeurs, un compte leur sera ouvert pour chaque ouvrage publié par eux, ou dont ils auront acquis la propriété, d'après l'inventaire général des ouvrages, brochés ou non, qu'ils possèdent en magasin, et les timbres seront délivrés pour chacun des ouvrages, sur la demande desdits éditeurs, au fur et à mesure de leurs besoins, jusqu'à concurrence du nombre d'exemplaires porté à leur compte dans l'inventaire général.

C. Après l'expiration du délai mentionné au paragraphe précédent pour l'apposition du timbre, toute réimpression non autorisée de livres français ou belges, brochés ou en feuilles, mis en vente ou expédiés par l'éditeur, sera passible de saisie, si elle n'est pas revêtue du timbre, et en ce qui concerne les détaillants, toute réimpression non autorisée et dépourvue de timbre, dont, à partir de la même époque, ils seront trouvés détenteurs, pourra être saisie et confisquée.

Toute reproduction frauduleuse ou falsification des timbres sera passible des peines édictées par le code pénal des deux pays.

D. L'apposition des timbres ne pourra faire obstacle, en France ou en Belgique, à l'importation des livres qui auraient été soumis à cette formalité, lorsque cette importation se fera du gré des auteurs et éditeurs français ou belges intéressés, ou que l'ouvrage original sera tombé dans le domaine public.

E. En ce qui concerne les ouvrages en cours de publication, mentionnés dans l'art. 14 de la convention, les éditeurs belges ou français seront tenus, dans les dix jours qui suivront la mise en vigueur du traité en date de ce jour, de faire le dépôt, pour la France au ministère de la police générale, à Paris, ou à la chancellerie de la légation de France, à Bruxelles, et, pour la Belgique, au ministère de l'intérieur, à Bruxelles, ou à la Chancellerie de la légation belge, à Paris, d'un exemplaire de tous les volumes ou livraisons parus des ouvrages dont il s'agit. Ce dépôt sera accompagné d'une déclaration du nombre des exemplaires tirés pour chaque volume ou livraison, soit en une, soit en plusieurs éditions.

F. Les nouveaux volumes mentionnés à l'art. 14 de la convention ne pourront respectivement être mis en vente qu'après que les conditions de dépôt et de l'apposition de timbres spéciaux auront été remplies, et la délivrance de ces timbres par les administrations respectives sera subordonnée à l'acquittement de l'indemnité de 10 pour cent due à l'éditeur français ou belge.

G. Les clichés, bois et planches gravées de toute sorte, ainsi que les pierres lithographiques existant en magasin chez les éditeurs ou imprimeurs belges ou français, constituant une reproduction non autorisée de modèles français ou belges, seront également inventoriés par les soins du gouvernement.

Les impressions, gravures ou lithographies, qu'elles soient isolées, fassent partie de collections, ou appartiennent à des corps d'ouvrages, qui seront produites ou tirées à l'aide de ces clichés, bois, planches gravées ou pierres lithographiques, ne pourront respectivement être mises en vente qu'après avoir été munies du timbre spécial mentionné *sub* litt. *B*, et après payement de l'indemnité de 10 pour cent due à l'éditeur français ou belge, sauf ce qui est dit au dernier paragraphe de l'art. 16 de la convention littéraire.

2° Les réglements d'administration publique précités seront respectivement promulgués en même temps que la convention spéciale d'où ils découlent : ils demeureront obligatoires pendant toute la durée de celle-ci.

3° Les deux gouvernements s'engagent, l'un vis-à-vis de l'autre :

a. A échanger le texte de ces réglements en même temps que les ratifications de l'arrangement signé à la date de ce jour ;

b. A se communiquer en copie authentique, dès qu'il sera achevé, l'inventaire général des ouvrages de toute nature, reproduits sans autorisation des ayants droit res-

(*) Les inventaires devront être produits par les imprimeurs et éditeurs, etc., et le gouvernement se bornera à les faire contrôler en tant que de besoin.



CHAPELLE DE GASBEEK

à 3 L.es de Bruxelles.

pectifs, qui existent actuellement dans les magasins particuliers de l'un ou l'autre pays.

Article additionnel.

L'échange des ratifications des conventions, l'une littéraire, l'autre commerciale, signées entre la Belgique et la France le 22 août 1852, ayant été, de commun accord, ajourné jusqu'à ce qu'il intervînt un traité de commerce définitif entre les deux pays, et cet événement s'étant réalisé aujourd'hui, les dispositions suivantes ont été arrêtées entre les hautes parties contractantes :

La perception des droits d'auteur pour la représentation ou exécution des œuvres dramatiques ou musicales (art. 3 *in fine*) ne pourra respectivement être réclamée qu'à dater du trente et unième jour après la mise à exécution de la convention littéraire.

Le terme *actuellement*, employé à l'art. 13 de la même convention, s'entendra de la date du présent article additionnel.

La même date est substituée à celle du 22 août 1853, dans le cas prévu par l'art. 14.

Pour les revues ou recueils périodiques réimprimés jusqu'ici en Belgique ou en France (art. 15.), les éditeurs belges ou français sont autorisés à publier les livraisons destinées à compléter, jusqu'au 30 juin 1854, les souscriptions de leurs abonnés, ainsi que les collections non vendues existant en magasin, sans indemnité au profit de l'auteur original.

Les délais d'un et de deux ans laissés par l'art. 16 pour la reproduction, à l'aide des clichés, des ouvrages imprimés ou en voie d'impression, et pour le tirage des bois, planches gravées et lithographiées, courront à partir de la mise en vigueur de la convention.

Il est entendu que les deux conventions du 22 août 1852 entreront en vigueur à la même date que le traité de commerce signé aujourd'hui entre les hautes parties contractantes et que le terme de dix années, pour lequel elles ont été conclues, courra à partir de leur mise à exécution.

Le présent article additionnel aura la même force et valeur que s'il était inséré, mot pour mot, dans le texte même des conventions du 22 août 1852.

En foi de quoi, les plénipotentiaires respectifs l'ont signé et y ont apposé le cachet de leurs armes.

Bruxelles, 27 février 1854.

Déclaration.

Au moment de procéder à l'échange des ratifications de la convention littéraire conclue entre les deux pays le 22 août 1852, les plénipotentiaires soussignés sont convenus que leurs gouvernements respectifs prendront les mesures nécessaires pour interdire l'entrée sur leurs territoires des ouvrages que des éditeurs Belges ou Français auraient acquis le droit de réimprimer avec la réserve que ces impressions ne seraient autorisées que pour la vente en Belgique ou en France et sur des marchés tiers. Les ouvrages auxquels cette disposition sera applicable devront porter sur leurs titre et couverture les mots : « Édition interdite en France (en Belgique) et autorisée pour la Belgique (la France) et l'Étranger.

Fait à Bruxelles, en double original, le 12 avril 1854.

Bruxelles, 12 avril 1854.

H. de Brouckere. A. Barrot.

ALBUM DES GENS DE LETTRES.

Avant que la convention littéraire conclue avec la France ne soit en vigueur, nous empruntons encore au *Mousquetaire*, journal de M. Alexandre Dumas, les extraits qui vont suivre, empruntés eux-mêmes à l'*Album de la Société des Gens de lettres*. On sait que ce remarquable album est devenu la propriété de M. Milland, lequel l'a payé à la Société 10,000 francs. C'est une bonne fortune pour M. Milland et pour la Société.

Le *Mousquetaire* avait annoncé qu'il le publierait en entier, nous regrettons qu'il se soit arrêté en si bon chemin. Voici toujours les quelques fragments remarquables donnés par le journal, à ses abonnés.

LE NOUVEAU MONDE.

(Récit d'un pélerin au temps de Louis XII, seul fragment resté d'un poème en quatre chants ; essai de ma jeunesse.)

Des voyageurs si la voix est fidèle,
Aux régions où le jour va mourir,
De toutes parts on vole conquérir
Les sables d'or d'une terre nouvelle.
Par un chemin que nul n'avait frayé,
Sans astres sûrs pour se guider sur l'onde,
Un homme seul dirigea vers ce monde
De son vaisseau le pilote effrayé.
C'est de nos jours l'incroyable merveille.
Depuis vingt ans que l'on accroît le bruit,
Il est venu sans doute à votre oreille.
Comment ce monde a-t-il été produit?
Concevez-vous que ses peuples ignorent
Un Dieu fait homme et vainqueur du trépas?
On dit aussi qu'entr'eux ils se dévorent ;
Mais, j'en suis sûr, vous ne le croyez pas.
A leurs trésors, je croirais davantage ;
Moi qui jamais n'ai pu voir au village
Qu'un peu d'argent, et rarement encor,
Et qui jamais, jamais n'ai vu de l'or.
Je l'avouerai, je souris à l'image
D'un beau climat où ces brillants métaux
Couvrent la terre et coulent dans les eaux ;
Car c'est ainsi qu'on peint ce nouveau monde ;
Partout l'argent et partout l'or abonde.
Là, point de fer, et les dards du chasseur,
L'outil grossier qui fend l'orme et le hêtre,
Maint objet vil pourrait chez nous, peut-être,
De tous les biens combler son possesseur.
Enfin, et là, si notre Dieu fait naître
Les mêmes fruits qui parent nos saisons,
D'un soc d'argent le tranchant fertilise
Cet heureux sol où tombent les moissons
Sous des faux d'or qu'un diamant aiguise.

BÉRANGER.

—

LA LUNE DANS L'EAU.

Les sommets les plus fiers contemplent la vallée ;
L'aigle, épris des forêts, arrête sa volée
Et demande un abri contre les feux du ciel ;
Le genêt est l'amant des abeilles à miel ;
Et le lys, inclinant sa corolle irisée
Sur l'ondine aux yeux verts, lui verse la rosée ;
Le pâtre à la brebis donnerait sa maison...
Mais, folle d'un amour infini, sans raison,
La lune sur le lac, la lune, reine altière
Penche sa tête pâle et plonge tout entière.

Oh! que de fois, la nuit à travers les roseaux,
Je la vis s'avancer et glisser dans les eaux !
Et que de fois aussi, sortant d'un pied timide,
Je la vis renouer sa chevelure humide,

Reprendre des hauteurs le dangereux chemin,
Et remonter aux cieux pour revenir demain!
La lune aime le lac... c'est comme une démence
Qui se voile le jour et le soir recommence,
Une pudeur divine incertaine toujours
Entre le firmament et d'obscures amours.

La lune aime le lac!... hélas! les souveraines
Vivent-elles longtemps aux régions sereines?
Non, non, n'y croyez pas; à toute majesté
Un rêve au fond du cœur en secret est resté.
La lune aime le lac!... pourquoi donc, nymphes blondes
Rougir de votre amour et le cacher au monde?
Eh! ne savez-vous pas que tout cœur est pervers
S'il n'adore que lui dans ce bel univers?
Au superbe, malheur! malheur au solitaire!
La lune aime le lac; les cieux aime la terre!

Jules de SAINT-FÉLIX.

—

A MICHELET.

C'était un ciel d'hiver, la terre était en deuil;
Tout logis était clos, plus d'enfants sur le seuil;
Je sentais quelque chose en mon âme attendrie
Qui me faisait penser aux maux de la patrie.
Je me disais tout bas : Aux jours où Béranger
Seul opposait sa lyre au fer de l'étranger;
Quand de nos bataillons, rassasiés de gloire,
Les drapeaux mutilés avaient passé la Loire,
De même qu'une femme au grand combat du cœur,
En succombant triomphe et dompte son vainqueur,
Ainsi la France, alors par le nombre accablée,
Impuissante à lutter, et faible et désolée,
Recueillant ses esprits en ce fatal moment,
Saisit son ennemi d'un grand embrassement;
Et lorsqu'il la laissa gisante et demi-nue,
Il emporta lui-même une fièvre inconnue,
Et cette fièvre ardente, en son feu tout-puissant,
Circula dans sa veine et dévora son sang;
Et dans ses jours d'angoisse et ses nuits de souffrance,
Il sentait toujours là ce baiser de la France.
Ce terrible stygmate à son front est resté,
Car ce baiser suprême était la liberté!

Antoni DESCHAMPS.

Décembre 1847.

—

CE QU'ON N'OUBLIE PAS.

— Grand capitaine, eh bien! te voilà vieux et seul,
Car le vide se fait à l'entour des vieillesses;
Mais ton esprit, peuplé de tes jeunes prouesses,
De drapeaux en drapeaux se distrait du linceul.
L'espérance aux vieillards sourit... dans leur mémoire!
Recommence avec nous ton cercle de combats,
D'escadrons terrassées, de remparts mis à bas;
Évoque les plus beaux de tes beaux jours de gloire!
— Je ne m'en souviens pas... je me souviens d'un jour,
Où j'étais, pauvre enfant, dans mon lit tout malade,
Ma grande sœur me vint chanter une ballade
Si douce que le mal s'adoucit à son tour.

— Grand politique, eh bien! destiné par l'âge,
Te voilà morne et sombre à ton foyer glacé;
Mais des bords du cercueil contemplant le passé,
Du poids de ton néant son fracas te soulage,
Redis-nous les congrès, où réglant tous les droits,
Des antiques états tu changeais la fortune,
Et ces luttes d'orage, où roi de la tribune,
Tu parlais de plus haut que tous les autres rois!
— Je ne m'en souviens pas; non... mais je me rappelle
Que je fus au collége à douze ans couronné;
On appelait mon père un père fortuné,
Et ma mère s'en fut prier dans la chapelle!

— Mon grand poète, eh bien! voilà que tes cheveux,
Rares et blanchissants, pendent sur ton épaule
Comme sur le roc nu le feuillage du saule;
Mais ton œil d'aigle encore nous lance tous ses feux.
C'est que les souvenirs sont le brasier dans l'âtre,
Qui, plus ardent, pétille au souffle des hivers;
Comptons tous les bravos de ton peuple idolâtre!
— Je ne m'en souviens pas, je me souviens qu'un soir
Elle me regarda vaguement inquiète...
Un ange! une déesse! un rêve de poète!
Et je l'aimai!... jamais nous ne pouvions nous voir!

Ainsi de tous les biens qui font le sort prospère,
Que nous reste-t-il au départ?
La chanson d'une sœur, le sourire d'un père,
Le rapide aveu d'un regard!...

Émile DESCHAMPS.

—

TRISTESSE.

Si je pouvais trouver un éternel sourire,
Voile innocent d'un cœur qui s'ouvre et se déchire,
Je l'étendrais toujours sur mes pleurs mal cachés,
Et qui tombent souvent, par leur poids épanchés.

Enfermée à jamais dans mon âme abattue,
Je dirais : Ce n'est rien! à tout ce qui me tue;
Et mon front orageux, sans nuage et sans pli,
Du calme enfant qui dort peindrait l'heureux oubli.

Dieu n'a pas fait pour nous ce mensonge adorable;
Le sourire défaille à la plaie incurable;
Cette grâce, mêlée à la coupe de fiel,
Dieu mourant l'épuisa pour l'emporter au ciel.

Aieu, sourire, adieu jusques à l'autre vie,
Si l'âme, du passé n'y peut être suivie;
Mais, si de la mémoire on ne doit pas guérir,
A quoi sert, ô mon âme, à quoi sert de mourir!

Marceline DESBORDES-VALMORE.

—

A MADAME LA COMTESSE REVISKY.

Dans ce monde, où d'amour vous êtes entourée,
Madame, vous entrez par la porte dorée;
Rien ne vous est sombre ou fatal.
Tout subit en riant l'arrêt de votre bouche,
Et le cyprès lui-même, aussitôt qu'il vous touche,
Se change en parure de bal!

Vous avez un mari, noble, loyal et brave,
Qui porte en son blason le vieux cavalier slave,
Qui, législateur et guerrier,
De son double mandat sut rendre un double compte,
Et qui peut enfermer sa couronne de comte
Dans sa couronne de laurier.

Vous avez un enfant, ange à la tête blonde,
Dont les yeux n'ont encor, étrangers à ce monde,
Réfléchi que l'azur du ciel;
Et qui, lorsqu'il vous tient entre ses mains mignonnes,
Madame, fait de vous une de ces madones
Que pourrait signer Raphaël.

Ainsi donc, comme mère, ainsi donc, comme femme,
Il n'est point de bonheur par qui puisse, madame,
Votre bonheur être effacé;
Si bien que, dans ses vœux, l'ami le plus sincère,
Ne peut rien demander à Dieu, que de vous faire
L'avenir pareil au passé!

Car, demander pour vous, madame, quelque chose,
Ce serait souhaiter le parfum à la rose.

Le murmure au ruisseau qui fuit.
Ce serait souhaiter à mai des fleurs vermeilles,
Un doux chant aux oiseaux, un ciel pur aux abeilles,
L'ombre et la fraîcheur à la nuit.

ALEXANDRE DUMAS.

—

ÉPISODE DE LA RÉVOLUTION DE MILAN.

(18 MARS 1848.)

Lorsque la révolution Milanaise éclata, le Podesta, comte Casati, ne put se rendre, comme il en avait l'intention, à l'Hôtel-de-Ville, et dut se réfugier dans une maison de la rue de Bigli. Les troupes se dirigèrent pourtant vers l'Hôtel-de-Ville, ou *Broletto*, pensant l'y trouver avec la municipalité tout entière.

Deux ou trois citoyens de marque ou de bonne volonté, s'étaient rendus en effet au Broletto, comme dans le lieu le plus convenable pour l'établissement d'un gouvernement provisoire. Il y avait là le chef des représentants de la province, le général Lecchi, plusieurs employés de la municipalité, et des jeunes gens accourus pour défendre le municipe, ou pour l'aider de leurs conseils. Attaqués par l'infanterie, les assiégés se maintinrent. Foudroyés par l'artillerie, ils ne purent s'opposer à l'invasion des soldats autrichiens, qui s'emparèrent de tous les citoyens rassemblés dans le Broletto, et les traînèrent à pied pendant la soirée du 18 mars, jusque dans le château-fort.

Ils demeurent quatre jours et quatre nuits dans une salle du château dépourvue de tout meuble, et dans laquelle l'espace même était si étroit, que les prisonniers ne pouvaient s'étendre sur le plancher. L'un, perclus de rhumatisme et d'un grand âge, obtint d'une sentinelle, et moyennant une assez forte somme, la charité d'une chaise en paille; mais à peine ce bienfait avait-il été accordé, qu'un nouveau factionnaire, plus cruel ou plus incorruptible que le premier, se récria contre un pareil abus, et emporta la chaise. Pendant ces quatre jours et ces quatre nuits, les prisonniers ne firent qu'un seul repas, et encore ce repas consistait-il en quelques tranches de vieux pain noir, arrosées d'une eau si puante, qu'ils ne purent la boire.

Pendant la troisième nuit de leur captivité, un commissaire de police, M. de Bette, entra dans la prison un papier à sa main, et appela par leurs noms vingt-quatre prisonniers : — « Saluez vos amis, leur dit-il, car vous allez vous séparer. Ce fut un moment terrible pour tous. Qu'allait-on faire de ces élus? Seraient-ils les premiers fusillés? les conduisait-on à la mort où à la liberté ? Cette dernière pensée prévalut, tant il est vrai que l'homme incline à regarder comme heureux, tout changement dans sa position. Deux amis étaient appuyés à la muraille à côté l'un de l'autre. Le commissaire en apela un, et l'autre attendit en vain que son nom fût prononcé. Le premier était célibataire, le second avait une femme et des enfants. — « Tu as tiré le bon numéro, dit-il à son ami en lui pressant la main, j'en suis bien aise pour toi. Si, comme je le crois, tu vas être rendu à la liberté, va voir ma femme, parle-lui de moi, et ne m'oubliez pas. » — « Prends ma place, répliqua l'autre puisque tu la regardes comme étant la meilleure, et Dieu veuille qu'elle le soit en effet, puisque je te la cède? » — L'échange se fit. Vingt-quatre heures plus tard, un grand bruit se faisait entendre dans tout le château; une lueur d'incendie pénétrait dans le sombre cachot; vers une heure du matin le bruit redoubla, puis sembla s'éloigner de plus en plus, et finit par s'évanouir.

Le lendemain matin, un silence profond régnait dans tout l'édifice, et la sentinelle elle-même, qui ne s'était jamais éloignée de la porte de la prison, avait disparu. L'incendie seul durait encore. Poussés par le désespoir et par le secret effroi que ce silence même leur causait, les prisonniers, rassemblant leurs forces épuisées, arrachèrent la planche qui bouchait leur fenêtre, et aperçurent vis-à-vis, à peu de distance, une autre fenêtre à carreaux, derrière laquelle des figures humaines se pressaient criant : « Bonne nouvelle : les troupes sont parties; si le château n'est pas miné, nous allons être libres. » Et ils arrachaient les barreaux de leur fenêtre, soulevaient l'énorme porte de leur cachot, et s'acharnaient après leur liberté.

En même temps une voix amie se faisait entendre dans la cour au-dessus. C'était celle du domestique de l'un des prisonniers qui appelait son maître pour l'aider à sortir de la prison. Mais son maître n'était plus parmi les captifs. Il avait été emmené par le commissaire. Lorsque les prisonniers traversèrent les cours du château ils n'osaient chercher, parmi les cadavres mutilés qui les entouraient de toutes parts, les restes de leurs malheureux compagnons d'infortune.

Ce ne fut que plus tard que leur sort fut connu. Ils avaient été emmenés comme otages. L'un d'eux, le jeune comte Porro, avait jadis offensé ce commissaire de Bette. Celui-ci entre un jour dans la chambre où Porro se reposait avec son frère. Il s'en approcha et lui dit : Tu m'as offensé ! ceci te prouve que je m'en souviens, et lui décharge à bout portant un pistolet dans la tête. La victime tomba sans pousser un cri.

CHRISTINE TRIVULCE DE BELGIOJOSO.

—

OUVERTURE DU CERCUEIL DE L'EMPEREUR

A SAINT-HÉLÈNE EN 1840.

..... Les quatre cercueils qui renfermaient la précieuse dépouille avaient été successivement ouverts. Le satin qui garnissait à l'intérieur les parois du dernier était enlevé; nous imposâmes silence à nos émotions pour voir et bien voir.

Tout le corps paraissait couvert comme d'une mousse légère; on eût dit que nous l'apercevions à travers un nuage diaphane. C'était bien sa tête, un oreiller l'exhaussait un peu, son front large, ses yeux dont les orbites se dessinaient sous les paupières garnies encore de quelques cils; ses joues étaient bouffies, son nez seul avait souffert uniquement dans la partie inférieure. Sa bouche, entr'ouverte, laissait apercevoir trois dents d'une grande blancheur; sur son menton se distinguait parfaitement l'empreinte de la barbe, ses deux mains surtout paraissaient appartenir à quelqu'un de respirant encore, tant elles étaient vives de ton et de coloris; l'une d'elles, la main gauche, était un peu plus élevée que la droite; le grand-maréchal, au moment où le cercueil se fermait, l'avait baisée et n'avait pu la replacer dans sa position première.

Ses ongles avaient poussé après la mort, ils étaient longs et blancs: une de ses bottes s'était décousue et laissait passer quatre doigts de ses pieds d'un blanc mat.

Son habit était celui des chasseurs de la garde avec sa forme échancrée sur le devant, ses parements rouges sur les coutures se reconnaissaient, ses grosses épaulettes d'or étaient noircies ainsi que la grande plaque et quelques autres décorations qu'on distinguait sur sa poitrine.

Le grand cordon de la Légion-d'Honneur tranchait de sa couleur rouge son gilet blanc; sur sa culotte de casimir se trouvait san chapeau ; entre ses jambes, les deux vases contenant son cœur et ses entrailles; un aigle en argent les surmontait..... Comme un homme mort de la veille, tel nous trouvâmes le corps de l'Empereur... Pendant vingt années, qu'avait donc fait la mort?... Pendant vingt années, la mort avait respecté sa dépouille!... En face d'un tel spectacle, de quels sentiments n'étions-nous pas agités !... Quant à moi, j'aurais voulu pouvoir exprimer ma pensée. Ce lieu, cette scène, ce cadavre, tout eût prêté un poids bienfaisant à la parole d'un prêtre. C'était donc là qu'aboutissait toute destinée humaine, qu'elle se fût drapée de la pourpre ou du haillon, qu'elle eût rampé dans la poussière ou se fût couronnée du soleil. Construisez donc de magnifiques édifices pour y passer vivants, bientôt vous y séjournerez morts; c'est le nom seulement à changer : palais aujourd'hui, demain tombes ! C'était en vérité bien la peine de traîner après soi toute l'Europe, d'avoir et princes et rois pour courtisans, de commander à des millions d'hommes, à la victoire ; d'être supérieur même au malheur, pour subir le sort commun et dormir du même sommeil ! Agitez-vous donc, prenez de la peine, remuez-vous dans de mesquines ou de nobles ambitions, haussez-vous les pieds pour dépasser les autres de la tête, appellez-vous de tel nom ou de tel autre, faites le bien, faites le mal, marchez à pas lents ou au pas de course, vous arriverez toujours, vous heurterez une même pierre, la pierre du sépulcre, qui se refermera sur vous et sur vos œuvres; et vous savez ce qu'on trouve au fond d'un sépulcre : *Dieu et son exacte justice !*

L'Abbé COQUEREAU,
Aumonier de l'expédition de Sainte-Hélène.

CONGRÈS ARTISTIQUE

A RÉUNIR A BRUXELLES, AUX FÊTES DE SEPTEMBRE,
(23-26 SEPTEMBRE 1854.)

A Messieurs les Artistes de la Belgique et de l'étranger,

L'exposition triennale des beaux-arts doit s'ouvrir, cette année, à Bruxelles, et l'éclat du salon de 1851, l'empressement avec lequel l'élite des artistes de l'Europe y ont apporté leurs œuvres, les fêtes splendides et fraternelles qui firent de cette époque une date mémorable dans l'histoire de l'art, nous donnent le droit d'espérer, pour 1854, une émulation plus vive, une joûte plus ardente encore.

Les artistes belges, si justement inquiets de conserver intact le glorieux dépôt que leur a légué le passé, si fiers de leur vieille école, si désireux d'en faire refleurir les traditions, désireux surtout de les étendre et de les perfectionner par le contact avec les écoles modernes, aspirent depuis longtemps à voir leurs confrères de tous les pays s'entendre avec eux sur les moyens les plus propres à développer les arts selon les besoins du temps, à les faire marcher dans des voies nouvelles, ou qui, déjà frayées par de hardis novateurs, ont besoin d'être parcourues avec constance et avec la certitude d'atteindre un résultat sérieux et utile.

Les questions d'enseignement, d'encouragement, de patronage, ont été depuis quelque temps l'objet de discussions très-animées. Elles ont ému les assemblées délibérantes. Elles préoccupent très-vivement les artistes. Mais ceux-ci pour obtenir des reformes utiles, pour s'ouvrir des chemins non tracés, pour y marcher d'un pied sur et ferme, ont besoin de s'entendre et, pour s'entendre, de s'éclairer mutuellement.

C'est enfin d'en arriver à cette entente fraternelle et féconde, que nous exprimons le vœu qu'il se réunisse dans la capitale, pour l'époque des fêtes anniversaires de l'indépendance de la Belgique (23, 24, 25 et 26 septembre), un Congrès artistique, auquel nous appelons tous les artistes du pays et de l'étranger.

Les noms qui figurent au bas de ce programme, prouvent d'une manière éclatante que nous mettons notre initiative au service d'une idée large et généreuse, nous donnant la main dans l'intérêt de tous, sans distinction de personne ou d'école.

Nous n'usurpons aucun titre, ni aucun droit. Nous ne constituons, ni un comité, ni un bureau provisoire. Le soin de nommer son bureau appartiendra au Congrès.

Tous les artistes de la Belgique et de l'étranger, et les personnes qui prennent intérêt aux beaux-arts, qui en ont fait l'objet de leurs études, les littérateurs, etc., sont invités à adhérer au Congrès.

Nous croyons pouvoir dès aujourd'hui indiquer au Congrès les questions suivantes :

1° Le gouvernement doit-il intervenir dans les questions relatives aux beaux-arts, et de quelle manière doit-il exercer son patronage?

2° Quelle est la manière la plus efficace de favoriser le développement de la peinture?

3° Quel est le système à suivre pour arriver au développement le plus vaste et le plus utile de la peinture murale?

4° Quelles sont les réformes à introduire dans l'enseignement des beaux-arts?

5° Quel est le système à suivre pour arriver au développement le plus vaste et le plus utile de la statuaire?

6° Examiner l'influence que peut exercer l'emploi de nouveaux matériaux sur la création de nouvelles formes en architecture.

7° Quel est le meilleur mode de favoriser le développement de la gravure et de la lithographie?

8° Quel est le meilleur système d'organisation pour les expositions des beaux-arts?

9° Examiner l'utilité de la création d'un musée national.

Ces questions, indiquées d'avance, ne peuvent naturellement et en aucune façon empêcher qu'il ne s'en produise d'autres, émanant de la libre initiative des membres.

Les artistes qui signent cette circulaire prient leurs confrères de ne voir en eux que les premiers adhérents au Congrès artistique. Ils expriment un vœu et ne s'arrogent aucune influence. Ce programme n'est autre chose qu'un appel fraternel adressé à tous les artistes et amis des beaux-arts, dans le pays et à l'étranger, et nous avons la confiance qu'ils n'hésiteront pas à répondre à cette convocation faite en dehors de tout esprit exclusif, en dehors de toute idée de parti et d'école.

On est prié d'adresser les adhésions (franco), avec l'indication des qualités et domicile, à M. Louis Hymans, Secrétaire, rue de Berlin, 26, faubourg de Namur, Bruxelles.

Balat, architecte, correspondant de l'académie royale de Belgique; Bossuet, professeur à l'académie des beaux-arts, à Bruxelles; Erin Corr, graveur, membre de l'académie royale; De Block, peintre de genre; De Latour, miniaturiste; Dumont, architecte; Dyckmans, peintre de genre, professeur à l'académie royale d'Anvers; Eeckhout, père, peintre de genre; Fourmois, paysagiste; Fraikin, statuaire, membre de l'académie royale, G. Geefs, statuaire, membre de l'académie royale; Génisson, peintre; Hendrickx, dessinateur; Lehon, peintre de marine; Matthieu, peintre d'histoire, directeur de l'académie de Louvain; Payen, architecte; J. Peelaert, architecte; J. Portaels, peintre d'histoire; Roelandts, architecte, membre de l'académie royale; Schubert, dessinateur, Eugène Simonis, statuaire, membre de l'académie royale; Ernest Slingeneyer, peintre d'histoire; Stallaert, directeur de l'académie de Tournay; Stroobant, dessinateur; Van Laethem, peintre de genre; Van Moer, peintre de genre; E. Verboeckhoven, membre de l'académie royale; Gustaf Wappers, membre de l'académie royale; Wiener, graveur.

En vertu de la décision arrêtée le 15 avril 1854.

Le Secrétaire,
Louis Hymans,
Professeur d'histoire nationale au Musée de l'Industrie.

QUINZIÈME RÉPARTITION

DES LOTS DE LA RENAISSANCE.

1 Andries, Guizot, Monck, 1 vol., Fables de Lachambaudie, 1 vol.
2 Duc d'Arenberg, Napoléon et ses contemporains, 1 vol.
3 Colonel Biret, Ordre des Chevaliers du Temple, 2 vol.
4 Comte de Beughem, Histoire de Molière, 2 vol.
5 De Brauwère Van Steelandt, Voy. du Maréchal Duc de Raguse, 5 vol.
6 M., Histoire de Molière, 2 vol.
7 Colonel Chapelié, Études Biog. sur la Révol. d'Angleterre, 1 vol.
8 Cappellemans, Gloires et Misères, par Adolphe Siret, 2 vol.
9 M., Voyages du Maréchal Duc de Raguse, 5 vol.
10 Comte de Cruyquembourg, Vie de David, 4 vol.
11 M., Illustrations comiques du Juif Errant, 1 vol.
12 M., Histoire des causes de la Révolution française, 2 vol.
13 Colinet, Sainte Beuve, critique etc., 2 vol.
14 Drugman, les Compensations, par Azais, 3 vol.
15 Dierickx, Vue de Malines, aquarelle par *Vervloet.*
16 Vicomte Al. Dubus, Histoire de Molière, 2 vol.
17 De Bien, Histoire de Molière, 2 vol.
18 Desart, Ingénieur, Études sur les Institutions des peuples libres, 1 v.
19 Delporte, Napoléon et la Grande Armée, 1 vol.
20 Evenepoel, Napoléon et la Grande Armée, 1 vol.
21 Comte d'Ennetière, Thierry, Dix ans d'études historiques, 1 vol.
22 Fraikin, Le Dimanche, 2 vol. Reiffenberg.
23 De Freins, La Cour du Duc Jean IV, 2 vol.
24 Mlle H. F., La Chine, par Davis, 2 vol.
25 Le Gal Goethals, Vie de David, 4 vol.
26 Baron Godin, Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
27 Galler, Le Vicomte de Bragelonne, 25 vol.
28 Goupy de Quabeek, Thierry, Dix ans d'études, 1 vol.
29 M., La Chine, par Davis 2 vol.
30 Lord Howard de Walden, Ruines, pastel par Meganck.
31 Hetveld, François Ier et la Renaissance, 4 vol.
32 De Hauregard, Napoléon et la Grande Armée, 1 vol.
33 Henessy, Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
34 S. A. R. L'Infante d'Espagne, Hist. des causes de la Rév. franç. 2 v.
35 Jehotte, Histoire des causes de la Révolution française, 2 vol.
36 Kampf, La Cour du Duc Jean IV, 2 vol.
37 Kauwers, La Cour du Duc Jean IV, 2 vol.
38 Lekime, Napoléon et ses contemporains, 1 vol.
39 Libotton, Napoléon et ses contemporains, 1 vol.
40 Baron de Mooreghem, Les Annales de la Vertu, 8 vol.
41 De Meulenaer, Vicomte de Bragelonne, 25 vol.
42 Hip. Maly, Ordre des Chevaliers du Temple 1 vol.
43 Th. Maly, La Chine par Davis, 2 vol.
44 Comte F. de Mérode, La Chine par Davis, 2 vol.
45 Cse H. de Mérode, Le Dimanche, Reiffenberghe, 2 vol.
46 Ministère de l'Intérieur, Révolution d'Angleterre, 2 vol.
47 — Les Mères rivales, 4 vol.
48 — Voyage du Duc de Raguse, 5 vol.
49 — Les Chevaliers du Temple, 1 vol.
50 — Les Mères rivales, 4 vol.
51 — Le Vicomte de Bragelonne, 25 vol.
52 — Lettres sur les révolution du Globe, 1 vol.
53 — Ordre des Chevaliers du Temple, 1 vol.
54 — La Chine, par Davis, 2 vol.
55 — La Cascade, pastel, par Méganck.
56 — Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
57 — Les Annales de la Vertu, 8 vol.
58 — Les Leçons de P. P. Rubens, 1 vol.
59 — Les Mères rivales, 4 vol.
60 — Eustache Le Sueur, 1 vol.
61 Em. Moreau, L'Europe pendant la Révolution, 4 vol.
62 Navez, Mémoires du Marquis de Dangeau, par Mme de Genlis, 6 vol.
63 Baron de Peuthy, Les Annales de la Vertu, 8 vol.
64 M., La Cour du Duc Jean IV, 2 vol.
65 M., Histoire des causes de la Révolution française, 2 vol.
66 Riche Restiau, Les Compensations, Azais. 3 Vol.
67 Cte de Robiano, Essai sur la Littér. anglaise, Chateaubriand, 2 vol.
68 Baron de Romberg, Les Leçons de P. P. Rubens, 1 vol.
69 Ranwet, Les Mères rivales, 4 vol.
70 Marquis de Rodes, Les Soirées de Neuilly, 2 vol.
71 Comte de Robiano, Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
72 Roussel, Contes et Histoires, 6 vol.
73 Ad. Simonis, Études biographiques sur la Révol. d'Angleterre, 1 v.
74 Baron de Stassart, Le Dimanche, par Reiffenberg, 2 vol.
75 Stuyck, Études sur les Institutions des peuples libres, 1 vol.
76 Schaepkens, Annales de la Vertu, 8 vol.
77 Slingeneyer, Gloires et Misères, par Adolphe Siret, 2 vol.
78 M., Annales de la Vertu, 8 vol.
79 Wauthier, Les Compensations, 3 vol.
80 M., Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
81 Van Humbeek, Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
82 Csse de Villegas, Petit paysage par Vervloet, (tableau).
83 Van der Belen, Vie de David, 4 vol.
84 Van Hoectem, Charlemagne, H. de la Conquête de la Lombardie, 2 v.
85 Baron Van Zuylen, Les Mères rivales, 4 vol.
86 Van Eycken, Études sur l'Histoire de France, 4 vol.
87 Verhaeghe, Études sur les Institutions des peuples libres, 1 vol.
88 Vanderhaeghe, Les Compensations, 3 vol.
89 Van Hoebroek, Les Compensations, 3 vol.
90 B., Les Compensations, 3 vol.
91 Baron de Woelmont, rue Coppens, La Chine, 2 vol.
92 Me la Bone de Wyekersloot, Les Leçons de P. P. Rubens, 1 vol.
93 Ch. Wauters, Les Compensations, 3 vol.
94 Baron de W., Illustrations comiques du Juif Errant, 1 vol.
95 Weigel, Études sur l'Histoire de France, 4 vol.
96 Docteur Wap, Monck, Guizot, 1 vol.
97 Van den Berghe, Histoire de la République de Gênes, 4 vol.
98 Comte de Villegas, Histoire de Louis XV, 4 vol.
99 Max Kornicker, Les Compensations, 3 vol.
100 — Ordre des Chevaliers du Temple, 1 vol.
101 Van Ockeroudt-Van Caloen, Essai sur la Litterature anglaise, 1 vol.
102 Le chevalier Roels, Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
103 A. Van Caloen, Histoire de Molière, 2 vol.
104 De Melgar. Dix ans d'études historiques, 1 vol.
105 Forgeur, Sénateur, les Leçons de P. P. Rubens, 1 vol.
106 Delrée, avocat, Histoire de Charles VIII, 2 vol.
107 Cuvelier, Curé, les Leçons de P. P. Rubens, 1 vol.
108 Spéek, les Leçons de P. P. Rubens, 1 vol.
109 Baron Ch. Pecsteen, Sainte Dorothée, aquarelle.
110 De Breyne-Peellaert, Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
111 Mme De Schietere de Lophem, Les Annales de la Vertu, 8 vol.
112 D Hanins de Moerkerke, Etudes sur les inst. des peuples libres, 1 v.
113 Pellegrie, Études biographiques de la Révol. d'Angleterre, 1 vol.
114 — Gloires et Misères. 2 vol.
115 — Les soirées de Neuilly, 2 vol.
116 — Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
117 Baron de Pelichy, Planche de Madou encadrée.
118 Le chevalier Verhulst, Etudes sur l'Histoire de France, 4 vol.
119 Baron Van Zuylen, Lettres sur la Révolution d'Angleterre. 1 vol.
120 J. Claerhoudt, notaire, Portrait du Roi encadré.
121 Gaymard, Gloires et Misères, 2 vol.
122 — Essai sur la Littérature anglaise, 2 vol.
123 — Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
124 — Contes et Histoires, 6 vol.
125 Le chevalier Boyaval-Holvoet, Dix ans d'Etudes historiques, 1 vol.
126 L'abbé Clarysse, Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
127 Jonckere, Révolutions des Peuples du Nord, 4 vol.
128 Van den Bogarde, Vue de Maline, aquarelle, par Vervloet.
129 Dellafaille, Anvers, Critique et Portraits, Saint-Beuve, 2 vol.
130 Kennis — L'Europe pendant la Révolution française, 4 vol.
131 Borie — L'Europe pendant la Révolution française, 4 vol.
132 Dierckx — Contes et Histoires, 6 vol.
133 De Ritter, Les Mères rivales, 4 vol.
134 V., L'Europe pendant la Révolution française, 4 vol.
135 A. Borre-Denys, Tableau.
136 Le chevalier Rudd, directeur des travaux, Compensations, 3 vol.
137 Mlle Praet, Lettres sur les Révolutions du Globe, 1 vol.
138 — Napoléon et la Grande Armée, 1 vol.
139 Max Kornicker, Histoire de Charles VIII, 2 vol.
140 — Le Dimanche (Reiff.), 2 vol.
141 Le chevalier Ch. Devaux, Une planche de Madou encadrée.
142 Van de Casteele Verboeck, Le Diable à Bruxelles, 4 vol.
143 Ch. Van Stenkiste, Guizot, Monck, 1 vol.
144 — Les Mères rivales, 4 vol.
145 Delafaille-Delafaille, Histoire de Louis XV 4 vol.
146 Vinck-Dubois, Guizot Révolution d'Angleterre, 2 vol.
147 Baron Du Bois de Nevele, La Chine, 2 vol.
148 J. A., La Cour du Duc Jean IV, 2 vol.
149 Baron de Wal, Lettres sur les Révolutions du Globe, 1 vol.
150 Le Zaack, Le Dimanche, 2 vol.

151 Baron Louis de W., Eust. Le Sueur, 1 vol.
152 Eug. Claes, Vie de David, 4 vol.
153 Dupont, Vicomte de Bragelonne, 25 vol.
154 Van Esch, Contes et Histoires, 6 vol.
155 Goetghebuer Gand, Contes et Histoires, 6 vol.
156 De Crombrugghe, Histoire de Suède, 4 vol.
157 De R., Contes et Histoires, 6 vol.
158 — La Chine, 2 vol.
159 — Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
160 — Révolution d'Angleterre, 2 vol.
161 Comte de Rhuné, Gand, Critique et Portraits, 2 vol.
162 Société la Concorde, — Les Annales de la Vertu, 8 vol.
163 Debbaut, — La Cour du Duc Jean IV, 2 vol.
164 Stevens, — Contes Mysanthropiques, 1 vol.
165 Le chan. De Decker, — Histoire de Molière, 2 vol.
166 Ch^er Soenens, — Pigeons par Mme Ronner, Tableau.
167 Vte. de Nieulandt, — Le Dimanche (Reiff.), 2 vol.
168 Leroy, — François Ier et la Renaissance, 4 vol.
169 F. de Woelmont, Namur, Ordre des Chevaliers du Temple, 1 vol.
170 De Cartier d'Yves, — Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
171 De Severin de Bez, — Vicomte de Bragelonne, 25 vol.
172 De Woelmont d'Ambraine, Namur, Les Mères rivales, 4 vol.
173 Roffian Dujardin, Eustache Le Sueur, 1 vol.
174 — Essai sur l'Histoire de Portugal, 2 vol.
175 — Histoire de Louis XI, 4 vol.
176 — Histoire de Molière, 2 vol.
177 Kingiaers, Ypres. Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
178 J. Vanderstichele, Ypres, Illustrations com. du Juif Errant, 1 vol.
179 Colombier, — Vicomte de Bragelonne, 25 vol.
180 Lambin Verwarde, — Ordre des Chevaliers du Temple, 1 vol.
181 Sa Majesté, Histoire des causes de la Révolution française, 2 vol.
182 — Histoire des causes de la Révolution française, 2 vol.
183 — Mémoires du Marquis de Dangeau, 6 vol.
184 — Révolution d'Angleterre, 2 vol.
185 Le Bibliothécaire d'Ypres, Lettres sur les Révolutions du Globe, 1 v.
186 Vandermersch Vandale, — Eustache Le Sueur, 1 vol.
187 Comte d'Hust, — Lettres sur les Révol. du Globe, 1 vol.
188 Vandermersch, — Mémoires du Marquis de Dangeau, 6 v.
189 Sa Majesté, La Cour du Duc Jean IV, 2 vol.
190 — Le Dimanche (Reiff.), 2 vol.
191 — Les Annales de la Vertu, 8 vol.
192 — Les Annales de la Vertu, 8 vol.
193 Dujardin, Mons, Tableau.
194 Sirault, — Histoire de Suède, 4 vol.
195 Prince de Croy — Lettres sur les Révolutions du Globe, 1 vol.
196 Defontaine — Les Soirées de Neuilly, 2 vol.
197 Sa Majesté, Histoire de Louis XV, 4 vol.
198 — Révolution d'Angleterre, 2 vol.
199 — Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
200 — La Cour du Duc Jean IV, 2 vol.
201 Dussart, Mons, Vie de David, 4 vol.
202 De Portemont, — Illustrations comiques du Juif Err., 1 vol.
203 Ve Hanot, — Les Compensations, 3 vol.
204 Accarin A., — Vie de David, 4 vol.
205 Sa Majesté, Histoire des causes de la Révolution française, 2 vol.
206 — Histoire des causes de la Révolution française, 2 vol.
207 — Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
208 — Le Dimanche, 2 vol.
209 De Joannes, Mons, François Ier et la Rnaissanecе, 4 vol.
210 Van Ysendyck, — Les Annales de la Vertu, 8 vol.
211 D'Audenart, — Histoire de la Conquête de Lombardie, 2 vol.
212 Amand de Bouvignes, Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
213 Sa Majesté, Dix ans d'Études historiques, 1 vol.
214 — Lettres sur les Révolutions du Globe, 1 vol.
215 — Eustache Le Sueur, 1 vol.
216 — Illustrations comiques, 1 vol.
217 Le Maistre d'Anstaing, Tournay, La Cour du Duc Jean IV, 2 vol.
218 Duquesnoy, — Études Biographiques Guizot, 1 v.
219 Neve Ph., — François Ier et la Renaissance. 4 v.
220 Le Pez, — Les Compensations, 3 vol.
221 De Brabandère, Révolution d'Angleterre, 2 vol.
222 Max Kornicker, Liége, Napoléon et la Grande Armée. 1 vol.
223 Elleboudt, Ostende, Études Biographiques sur la Révol. d'Angl., 1 v.
224 — Histoire de Philip Auguste, 4 vol.
225 Portaels, Bruxelles, Annales de la Vertu, 8 vol.
226 Cruys, — Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
227 Cercle artistique, Bruxelles, Contes et Histoires, 1 vol.
228 Du Bois au Fayt, Histoire de la Conquête de la Lombardie, 2 vol.
229 Wulfaert, Gand, Contes Mysanthropiques, 1 vol.
230 De Pizaro, Les Annales de la Vertu, 8 vol.
231 Mlle Hélène Fierlandt, Essai sur l'Histoire du Portugal. 2 vol.
232 Comte de Robiano, rue de Namur 45, Voy. du Duc de Raguse, 5 v.
233 Meyskens, Mémoires du Marquis de Dangeau, 6 vol.
234 Vervloet, Malines, Histoire de Louis XV, 4 vol.
235 Deltenre, Enghien, Essai sur les Institutions des peuples lib., 1 vol.
236 De Neckere, Ypres, Les Annales de la Vertu. 8 vol.
237 Lekime, Bruxelles, Contes et Histoires, 6 vol.
238 Comte Vilain XIIII, rue Ducale 59, Voy. du Duc de Raguse, 5 v.
239 Cuisenaere, Nivelles, La Chine, 2 vol.
240 Kuytenbrouwer, Histoire de Louis XV, 4 vol.
241 Mucquart, Histoire d'Angleterre, 1 vol.
242 Albert, Études sur les Institutions des Peuples libres, 1 vol.
243 Sa Majesté, Mémoires secrets, 4 vol.
244 — Mémoires du Marquis de Dangeau, 1 vol.
245 — Histoire de Louis XV, 4 vol.
246 — Contes et Histoires, 6 vol,
247 — Illustrations comiques du Juif Errant, 1 vol.
248 — Contes Mysanthropiques, 1 vol.
249 — Gloires et Misères, 2 vol.
250 — Révolution d'Angleterre, 1 vol.
251 — Les Mères rivales, 4 vol.
252 — Les Leçons de P. P. Rubens, 1 vol.
253 Aubin, Illustrations comiques, 1 vol.
254 N. Briavoine, Histoire de Suède, 4 vol.
255 Bienez, Mémoires de Dangeau, 6 vol.
256 W. Brown, Les Mères rivales, 4 vol.
257 De Baets, Histoire des causes de la Révolution française, 2 vol.
258 Dujardin, Vie de David, 4 vol.
259 — Histoire de Charles VIII, 2 vol.
260 — Croy, Contes Mysanthropiques, 2 vol.
261 — Les Mères Rivales, 4 vol.
262 — Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
263 — Soignies, Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
264 — Contes et Histoire, 6 vol.
265 — Études Biographiques sur la Rév. d'Angleterre, 1 vol.
266 — Étude Biographique sur la Rév d'Angleterre, 1 vol.
267 Balecht de la Garde, Ordre des Chevaliers du Temple, 1 vol.
268 M., Contes Mysanthropiques, 1 vol.
269 Deleuw, Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
270 Dechamps, Histoire de Louis XV, 4 vol.
271 De Mot, La Chine, 2 vol.
272 Desvachez, Études Biographiques sur la Révolution d'Angl., 1 vol.
273 Deschanel, Études Biographiques sur la Révolution d'Angl., 1 vol.
274 Delaroche, Gloires et Misères, 2 vol.
275 Daudenart, les Annales de la Vertu, 8 vol.
276 Delaveleye, Histoire de Charles VIII, 2 vol.
277 Sa Majesté, Eustache Le Sueur, 1 vol.
278 — Les Compensations, 3 vol.
279 — Mémoires du Marquis de Dangeau, 6 vol.
280 — Essai sur l'histoire de Portugal, 2 vol.
281 Eckhout, Napoléon et la Grande Armée, 1 vol.
282 Van Even, Les Soirées de Neuilly, 2 vol.
283 Elleboudt, Révolution d'Angleterre, 1 vol.
284 — Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
285 Sa Majesté, Histoire de Philippe Auguste, 4 vol.
286 — La Chine, 2 vol.
287 — Eustache Le Sueur, 1 vol.
288 — Illustrations comiques du Juif Errant, 1 vol.
289 Everling, Histoire de Molière, 2 vol.
290 — Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
291 — Les Compensations, 3 vol.
292 Faure, Contes Mysanthropiques, 1 vol.
293 Flock, Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
294 M., Les Compensations, 3 vol.
275 Guymard, Histoire des causes de la Révolution française, 2 vol.
296 Ch. Grouët, Illustrations comiques, 1 vol.
297 Hendrickx, Mémoires de Dangeau, 6 vol.
298 Heris, La Cour du Duc Jean IV, 2 vol.
299 Colonel Herry, Études sur les Institutions des peuples libres, 1 v.
300 Heberlé, Histoire de la Lombardie, 2 vol.
301 L. Hymans, Études sur l'Histoire de France, 4 vol.
302 Hassels, Amsterdam, Etudes sur les Institutions des peup. lib., 1 v.
303 Joly, La Chine, 2 vol.
304 Kuhnen, Leçons de P. P. Rubens, 1 vol.
305 Kiessling, Histoire de Louis XV, 4 vol.
306 Kannemans, Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.

307 La Comblé, Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
308 Lambin, Contes Mysanthropiques, 1 vol.
309 Michael, Lettres sur les Révolutions du Globe, 1 vol.
310 Madou, Leçons de P. P. Rubens, 1 vol.
311 M., Vicomte de Bragelonne, 25 vol.
312 Mayer et Flateau, Histoire de Philippe Auguste, 4 vol.
313 Mucquardt, Les Annales de la Vertu, 8 vol.
314 Weigel chez Mucquardt Les Soirées de Neuilly, 2 vol.
315 De Martonne, Paris, Histoire de la Révolution française, 5 vol.
316 Navir, Contes et Histoires, 6 vol.
317 Petitjean, Histoire de la République de Gênes, 4 vol.
318 De Perceval, Études sur les Institutions des Peuples libres, 1 vol.
319 Perrot, La Cour du Duc Jean IV, 2 vol.
320 Popp, Bruges, Lettres sur les Révolutions du Globe, 1 vol.
321 Pinchart, Histoire de la République de Gênes, 4 vol.
322 Quetelet, Vie de David, 4 vol.
323 Quelus, Histoire de Louis XV, 4 vol.
324 De Reume, Le Dimanche, 2 vol.
325 Rochard, Histoire des causes de la Révolution française, 2 vol.
326 Rasse, Ordre des Chevaliers du Temple, 1 vol.
327 Ryntjens, les Leçons de P. P. Rubens, 1 vol.
328 Rignon, Études sur l'Histoire de France, 4 vol.
329 Sa Majesté, Mémoire du marquis de Dangeau. 1 vol.
330 — Histoire de la Révolution française, 5 vol.
331 — Les Mères rivales, 4 vol.
332 — Les Soirées de Neuilly, 2 vol.
333 Ronner, Histoire de Molière, 2 vol.
334 Ruelens Mme, Le Dimanche, 2 vol
335 Sacré, Histoire de la Révolution française, 5 vol.
336 Seghers, Leçons de P. P. Rubens, 1 vol.
337 Siret A. Contes Mysanthropiques, 1 vol.
338 Starck, Leçons de P. P. Rubens, 1 vol.
339 Van Hasselt, Dix ans d'Études historiques 1 vol.
340 Van Moer, Mémoires du Marquis de Dangeau, 4 vol.
341 Sa Majesté, Études sur l'Histoire de France, 8 vol.
342 — Les Annales de la Vertu, 2 vol.
343 — Napoléon et ses contemporains, 1 vol.
344 — Les Annales de la Vertu, 8 vol.
345 Vanderauwera, Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
346 Vanderhecht, Vicomte de Bragelonne, 25 vol.
347 Van Maldeghem, Études sur l'Histoire de France, 4 vol.
348 Vanderkolk, Les Annales de la Vertu, 8 vol.
349 Van Veerssen, Histoire de Charles VIII, 2 vol.
350 Vant' Velt, Histoire des Causes de la Révolution française, 2 vol.
351 Vervloet, Les Annales de la Vertu, 8 vol.
352 Van Marck, La Cour du Duc Jean IV, 2 vol.
353 Wilbrandt, Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
354 M., Revolution d'Angleterre, 1 vol.
355 Van Lee, Études sur les Révolutions des Peuples libres, 1 vol.
356 Desolme, Études sur les Révolutions du Globe, 1 vol.
357 Sa Majesté, Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
358 — Études biographiques sur la Révol. d'Angleterre, 1 vol.
359 — Monck, 1 vol.
360 — Études sur l'Histoire de France, 4 vol.
361 Deroche, Paris, Histoire de Louis XV, 4 vol.
362 — Études biographiques sur la Révol. d'Anglet., 1 v.
363 — Histoire de la République de Gênes, 4 vol.
364 Delaroche — Eustache Le Sueur, 1 vol.
365 Hoste pour M. d'Hane, Essai sur l'Histoire de Portugal, 2 vol.
366 Libraires Étrangers, Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
367 — Mémoires de Dangeau, 6 vol.
368 — Les Annales de la Vertu, 8 vol.
369 — Ordre des Chevaliers du Temple, 1 vol.
370 — Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
371 — Lettres sur les Révolutions du Globe, 1 vol.
372 — Histoire de la Conq. de la Lomb. 2 vol.
373 — Histoire de Charles VIII, 2 vol.
374 — Histoire des causes de la Révol. franç., 2 v.
375 — Gloires et Misères, 2 vol.
376 — Gloires et Misères, 2 vol.
377 — Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
378 — Eustache Le Sueur, 1 vol.
379 — Vie de David, 4 vol.
380 — Gloires et Misères, 2 vol.
381 — Eustache Le Sueur, 1 vol.
382 — Vicomte de Bragelonne, 25 vol.
383 — Mémoires du Marquis de Dangeau, 4 vol.
384 — Histoire d'Angleterre, 1 vol.
385 Libraires Étrangers, Monck, par Guizot. 1 vol.
386 — Histoire de Molière, 2 vol.
387 — Leçons de P. P. Rubens, 1 vol.
388 — Ordre des Chevaliers du Temple, 1 vol.
389 — Études Biogr. sur la Révol. d'Angl., 1 vol.
390 — Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
391 — Histoire des causes de la Rév. française, 2 v.
392 — La Cour du Duc Jean IV, 2 vol.
393 — Mémoires secrets sur la Russie, 1 vol.
394 — L'Europe pen^t^ la Révolution française, 4 vol.
395 — Critique et Portraits, 2 vol.
396 — Révol. des Peuples du Nord, 4 vol.
397 — Annales de la vertu, 8 vol.
398 — Monck-Guizot, 1 vol.
399 — Louis XV par Capefigue, 4 vol.
400 — Illustrations comiques du Juif Errant, 1 vol.
401 — Vicomte de Bragelonne, 25 vol.
402 — Révolution d'Angleterre, 1 vol.
403 — Le Dimanche, 2 vol.
404 — Vie de David. 4 vol.
405 — Le Dimanche, 2 vol.
406 — Eustache Le Sueur, 1 vol.
407 — Vie de David, 4 vol.
408 — Contes Mysanthropiques, 1 vol.
409 — Études sur l'Histoire de France, 4 vol.
410 — RUINE SUR UN PONT, Pastel par Meganck.
411 — Contes Mysanthropiques, 1 vol.
412 — Gloires et Misères, 2 vol.
413 — Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
414 — Vicomte de Bragelonne, 25 vol.
415 — Histoire de Philippe Auguste, 1 vol.
416 — Histoire de Molière, 2 vol.
417 — Voyages du Duc de Raguse, 5 vol.
418 — Études sur l'Histoire de France, 4 vol.
419 — Essai sur la Littérature anglaise, 2 vol.
420 — Études sur les Instit. des Peuples libres, 1 v.
421 — Les Annales de la Vertu, 8 vol.
422 — Contes et Histoires, 6 vol.
423 — Les Annales de la Vertu, 8 vol.
424 — Etudes sur l'Histoire de France. 4 vol.
425 — Illustrations comiques du Juif Errant, 1 vol.
426 — Etudes sur l'Histoire de France, 4 vol.
427 — Histoire de la Conquête de la Lombardie, 2 v.
428 — Histoire de Suède, 4 vol.
429 — Monck-Guizot, 1 vol.
430 — La Chine, 2 vol.
431 — Contes Mysanthropiques, 1 vol.
432 — Vie de David, 4 vol.
433 M. Lambert, Illustrations comiques du Juif Errant, 1 vol.
434 M. de Cussy, L'Europe pend^t^. la Révolution franç., 4 vol.
435 M., Contes Mysanthropiques, 1 vol.
436 M., Histoire de Molière, 2 vol.
437 M.. Histoire de Molière, par Taschereau, 2 vol.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE QUINZIÈME VOLUME.

Pages.
Biographie générale des artistes belges. 1
Un épisode de la loterie des lingots d'or 8
Quelques renseignements nouveaux sur la vie de Rembrandt. . . . 9
Prix de quelques tableaux anciens en 1750 10
Les artistes belges au salon de Paris en 1853 12
Exposition universelle de Dublin. 14
Date positive de la naissance de P. P. Rubens 15
Exposition de La Haye en 1853 16
Le prince de Ligne (variétés) 17
Progrès nouveaux dans le Daguerréotype et dans la Photographie. . . 21
Prix payé à Rossini pour son opéra du Barbier. 23
Du traité pour l'abolition de la Contrefaçon. 23
Exposition de Liége, 1853 24
Mariage du Duc de Brabant. 25

	Pages.
Les Académies de peinture à Bruxelles	28
Jean Warin graveur belge du VII[e] siècle	35
Peintures murales de M. M. Portaels et Van Eycken	37
Les Rois et les Princes artistes (Ch. IV, la reine Victoria).	41
Le prince de Ligne (2[me] article)	30
Jean Warin (2[me] article)	42
M. Courbet et la critique	46
Les Dessins de M[lle] Marie Dumas	48
Essai sur le Poussin par Eug. Delacroix.	49
De la peinture sur Email	58
Mariage de S. A. R. Le Duc de Brabant	61
Vente de tableaux de M. Van Parys	63
L'exposition de Gand	63
Fondation des principales académies de l'Europe.	65
Société pour l'encouragement des arts industriels	66
La sculpture et les sculpteurs. — Clesinger.	68
Descendance vivante de Marie Thérèse	71
Croquis funéraires par Ch. Grouet.	73
La sculpture et les sculpteurs (2[me] article)	76
François Miéris (le vieux) biographie.	81
Jean Van Eycken (biohraphie).	93
Révélation sur deux peintres flamands du XVII[e] siècle	101
Quelques observations sur les prix quinquennaux	110
Le Daguerréotype et les impressions sur tissus.	112
Les bords de la Meuse (poésie par A. Clesse)	112
La maison de M. Kampf à Bruxelles	113
M[me] Tedesco (biographie)	117
L'École Belge de Rome	120
28[me] Exposition de l'Institut des beaux-arts	121
Jean Daret (biographie).	124
Exposition et concours des arts industriels	133
Vente d'autographes faite à Paris.	136
Henri Van der Haert (biographie).	137
Caxton, typographe anglais du XV[e] siècle	140
Discussion des chambres à propos du budget des arts	141
Vente Bertin— de Vaux	143
Fouille de Khorsobad	144
Actualités, souvenirs, révélations.	145
Notice sur la gravure en taille douce par Erin Corr.	147
Nouvelles acquisitions du musée de Bruxelles.	148
Olivier Basselin (étude).	150
Un nouveau tableau de Verboeckhoven	153
Henri Vander Haert (2[me] article)	153
Vente de Visconti	158
Vente d'Arsène Houssaye	158
Inventaire des joyaux du Duc d'Anjou	156
Les objets d'art de M. Henessy.	161
Réglement de l'Exposition universelle de Paris.	164
Le bouquet de violettes du poète	167
Brin d'herbe, poésie par M[me] Louisa Stappaerts.	168
Convention littéraire conclue avec la France	169
L'album de la Société des gens de lettres	173
Congrès artistique des fêtes de septembre	176
Lots gagnés par les souscripteurs.	177

ORDRE DES PLANCHES.

1. — Portrait de Van Dael, par Warnots.
2. — Berceau de S. A. R. le Prince d'Angleterre, d'après un dessin de la Reine Victoria.
3. — Le batelier — gravure sur bois.
4. — Paysage aux environs de Bruxelles par Fourmois.
5. — Portrait de la Vierge à Huy (planche à 2 teintes).
6. — *Fac simile* d'un dessin du Prince Albert.
7. — Chapelle du saint Sang à Bruges (gravure sur bois).
8. — L'hôtel de ville de Bruxelles.
9. — Le fauconnier, dessin de Roussel d'après Nanteuil.
10. — Ancienne porte de Flandre, dessin de Lauters.
11. — Tour d'Antoing, dessin à 2 teintes par M[lle] Beek.
12. — Ancienne porte de Laeken, dessin de Manche.
13. — Portraits sur bois de Robbe et de M. Van Brée.
14. — Louise de Lorraine (costume du XVI[e] siècle).
15. — La fleur de l'oubli (Romance, paroles et musique de André Van Hasselt).
16. — Portrait de M[me] Tedesco, dessin de Voncken.
17. — La Vedette, dessin de Roussel, d'après Leroux.
18. — Le chasseur d'Afrique, dessin de M. Léop. Kampf.
19. — Marques de Caxton — sa maison, son tombeau.
20. — Les Cygnes, gravure de T'Sas.
21. — Ruines de Villers, dessin de Fourmois.
22. — Le Marché aux chevaux, dessin de Madou et Fourmois.
23. — Chapelle de Gasbeek près Bruxelles.
24. — L'entrée d'un bois, dessin de Lauters.

FIN DU QUINZIÈME VOLUME.





